LES HÉROS

DE RICHARD WAGNER

OUVRAGES DE M. PAUL REGNAUD

Origine et Philosophie du langage (ouvrage couronné par l'Académie des sciences morales et politiques. Prix Bordin). Librairie Fischbacher, Paris, 33, rue de Seine. Un vol. in-12. 3 50

Le Rig Véda et les origines de la mythologie indo-européenne. Librairie Leroux, Paris, 28, rue Bonaparte. Un vol. in-8°.

Les premières formes de la Religion et de la Tradition dans l'Inde et la Grèce. Même librairie. Un vol. in-8°.

Comment naissent les mythes. Librairie F. Alcan, Paris, 108, boulevard Saint-Germain. Un volume in-12.

LES HÉROS

DE

RICHARD WAGNER

ÉTUDES SUR LES ORIGINES INDO-EUROPÉENNES
DES LÉGENDES WAGNERIENNES

PAR

STÉPHANE VALOT
Licencié ès-lettres, ancien élève de l'Université de Lyon
Professeur de l'Université

Préface de M. Paul REGNAUD, Professeur à l'Université de Lyon



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, RUE DE SEINE, 33

1903

A MON VÉNÉRÉ MAITRE

M. PAUL REGNAUD

En témoignage de respectueuse
et reconnaissante affection

PRÉFACE

Un grand sujet d'étonnement pour les philologues qui viendront après nous, sera certainement l'attitude observée en général par ceux de nos jours vis-à-vis de la science qu'on peut appeler, dans un sens très compréhensif, l'archéologie indo-européenne. Cette science n'est rien moins que celle des origines de la civilisation des peuples d'une partie du sud-ouest de l'Asie et de la totalité presque de ceux de l'Europe. Or, n'est-il pas surprenant que, plus d'un siècle après la découverte du sanscrit et l'exhumation des littératures de l'Inde ancienne qui forment les principaux matériaux de ces études, nous en soyons encore à attendre la synthèse des enseignements qu'on leur doit et l'établissement définitif de la méthode la plus apte à nous mettre en mesure d'en tirer parti? Les règles propres à favoriser ces résultats semblent pourtant certaines et l'on pourrait, à ce qu'il semble, les résumer dès à présent dans quelques principes tels que ceux-ci :

La race indo-européenne, dont la notion a pour garanties les données les plus sûres de la linguistique, et dans laquelle se rangent d'après ces données, en Asie, les Hindous-aryens et les Perses; en Europe, les Grecs, les Latins, les Slaves, les Germains et les Celtes, a possédé jadis un centre commun de résidence et de culture sociale primitive.

Cette race contenait en puissance, à l'époque où elle était encore une, les germes de la civilisation qui s'est développée ultérieurement dans chacune de ses branches.

Il résulte de cette circonstance que l'histoire des institutions indo-européennes peut se dessiner, au moins dans ses grands traits, à l'aide de comparaisons rétrospectives entre celles des différents peuples de la race : partout où le parallèle fera ressortir un détail commun, il sera logiquement permis d'en faire remonter l'origine à la période d'unité. Pareille méthode a été appliquée tout d'abord à la linguistique, et l'on sait les merveilleux résultats qu'elle a donnés. Rien n'empêche d'espérer et de poursuivre des fruits analogues sur le terrain des mœurs familiales, de l'organisme politique et social, des traditions orales et litté-

raires, enfin et surtout de la mythologie et de la religion. Des voies s'ouvrent dans toutes ces directions. Qu'attend-on pour les suivre hardiment et franchement, et aller droit au but où elles mènent?

La mythologie, — comme je viens de le dire, — aurait particulièrement à en bénéficier. Le seul moyen d'en débrouiller définitivement le chaos, n'est-il pas de remonter aux traces qu'on en trouve dès la période d'unité, et d'en poursuivre l'histoire collective aux époques postérieures où chacun des rameaux de la race, désormais divisée pour toujours, a modifié et développé d'une manière plus ou moins analogue les traditions léguées par la souche ancestrale? Aucune étude de psychologie historique et ethnique ne saurait, à notre avis, être plus intéressante et plus profitable.

Objectera-t-on que la chose a été faite par A. Kuhn, Max Müller et les mythologues de leur école? L'ouvrage même que précèdent ces lignes suffirait à prouver le contraire.

Je ne vois pas qu'il convienne d'attacher plus d'importance à l'argument qui consisterait à dire, qu'avant d'essayer de conclure, il faut laisser s'amasser les matériaux de jour en jour plus nom-

breux (j'ajouterais volontiers plus encombrants) du folk lore. *Comme si tout le fatras qu'on a recueilli sous ce nom depuis trente ans, et tout celui qu'on se promet de recueillir encore, était de nature à modifier sensiblement ce que les documents vraiment utiles, et dont nous sommes en possession voilà bien un demi-siècle, sont en état de nous apprendre — surtout en interrogeant ces documents comme il convient — sur la pensée de nos très lointains ancêtres.*

Dans tous les cas, l'accord est loin d'être fait en pareille matière, et l'on n'est pas unanime soit à jurer par les paroles de maîtres aux doctrines incomplètes, soit à suspendre, dans l'attente de problématiques ou vaines trouvailles, des conclusions entrevues dès aujourd'hui comme possibles et légitimes.

De ces indépendants que ne leurrent pas les fausses apparences, que n'attardent pas les tâches stériles, est M. Valot, l'auteur de la présente étude. S'inspirant de théories qui reposent sur la méthode esquissée plus haut, il a pris pour but de montrer comment on peut faire rentrer dans le cadre indo-européen la majeure partie de la mythologie scandinave et germanique.

Je ne saurais examiner ici en détail le plus ou moins de vraisemblance de ses rapprochements ; qu'il me suffise de dire que la plupart d'entre eux s'imposent à l'attention, sinon à la conviction de tout esprit non prévenu. Je crois pouvoir ajouter que désormais aucun travail du même genre ne saurait faire abstraction du sien, et dédaigner le bénéfice des éclaircies qu'il a pratiquées dans la sombre forêt des mythologies du Nord. Les perspectives ouvertes par lui laissent porter la vue sur tout le domaine qu'embrasse la matière, et ce domaine, on ne saurait trop le redire, se rattache à celui de nos plus lointaines et de nos plus intéressantes traditions.

Indépendamment d'ailleurs du but général poursuivi par l'auteur et auquel je viens de toucher, il en entrevoyait un autre plus restreint et tout actuel qu'indique le choix du groupe mythique sur lequel ont porté plus particulièrement ses recherches.

Je résumerai cette question secondaire dans les termes suivants.

Dans les livrets des opéras de Wagner, qu'on peut considérer avec M. Valot comme une synthèse de la mythologie germanique, ou plutôt dans les

récits légendaires qui encadrent ses personnages et dans ses personnages eux-mêmes, le maëstro-poète a-t-il eu raison de voir des fictions à tendances moralisatrices sorties spontanément de l'imagination populaire pour l'enseignement et l'édification des foules ? Il est à peine besoin de faire remarquer que toute l'argumentation de M. Valot milite en faveur de la négative.

Produits spontanés des éléments primitifs du culte, sans autre réalité que celle qu'ils tiennent de métaphores et de formules à base liturgique dont le sens propre a été oublié à leur profit, les mythes empruntés par Wagner aux traditions de la race, sous la forme qu'ils ont prise chez les Germains, sont essentiellement amoraux au même titre qu'ils sont irréels. Rien dans l'illusion dont ils procèdent de concerté ad probandum ; *rien non plus en eux, d'abord, d'imaginé* ad narrandum. *Il n'en est pas moins vrai qu'en sortant du centre exclusivement ritualiste où ils avaient pris naissance, en s'installant dans les croyances populaires, les thèmes mythiques se sont développés davantage dans le sens du conte que dans celui de l'apologue.*

Plutôt semblables à celle d'Ulysse qu'à celle de Mentor sont les figures sous lesquelles les héros

mythiques ont pris pied dans les traditions d'où Wagner les a tirés. En même temps d'ailleurs qu'ils devenaient coureurs d'aventures, ils se rapprochaient de la réalité et leur nature morale s'enrichissait des passions humaines qui convenaient à leur rôle. C'est comme tels qu'ils ont fourni des motifs émotionnels à la mise en œuvre musicale du célèbre maëstro. Mais ce dont il a bénéficié surtout, auprès du grand public, en ayant recours aux vieilles légendes de la race plus ou moins modifiées dans la suite des siècles, c'est du sentiment si bien exprimé par notre La Fontaine dans ce naïf aveu :

Si Peau d'Ane m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.

Il est certain qu'en traversant, au cours des générations successives, les cerveaux populaires, ces vieilles légendes ethniques se sont imprégnées d'une poétique saveur dont le charme agit encore sur nous en dépit du réalisme ambiant. Il y a là un legs du passé, une survivance atavique, qui séduit encore notre imagination et qui durera autant qu'une parcelle de l'âme de nos ancêtres entretiendra dans les nôtres une réminiscence secrète de tout ce qui les a intéressés et émus.

Telle est, à mon avis, comme elle ressort de l'opuscule de M. Valot, la véritable explication tout à la fois du sens intime des thèmes de Wagner et du parti qu'il a pu en tirer sans en avoir le vrai mot.

Lyon, Juin 1903.

Paul Regnaud.

INTRODUCTION

CHAPITRE PREMIER

Wagner et la mythologie indo-européenne.

Les vieilles légendes allemandes mises en œuvre par Wagner dans ses drames lyriques, tels que *Tannhœuser*, *Lohengrin*, *Parsifal* et surtout la grande Tétralogie de l'anneau, ont une valeur particulière au point de vue des études mythiques. Tout d'abord ces œuvres nous offrent un exemple peut-être unique de créations inspirées, dans un siècle de science et de critique par un état d'esprit tout à fait analogue à celui qui produisit les plus belles œuvres mythiques de l'antiquité ; la différence est dans une conception plus précise de la valeur propre du mythe et du rôle qu'il peut jouer. D'autre part il existe peu d'œuvres littéraires où les données fabuleuses primitives aient été si scrupuleusement conservées dans leur pureté origi-

nelle. Nous ne voulons pas rechercher ici quelle est la valeur de la théorie qui les inspira; il est trop certain qu'elle ne présente aucun caractère de vérité scientifique. Mais en leur donnant, avec la beauté esthétique qui les fait vivre dans l'art, la valeur symbolique qu'ils n'avaient à aucun titre, Wagner ne les a nullement défigurés. Ses héros sont bien les mêmes que chantèrent les bardes des sagas scandinaves ou les jongleurs des lieders allemands. En remontant encore plus haut, ils se rattachent directement au grand courant mythique indo-européen. C'est ce que nous essaierons de prouver en rapprochant les détails essentiels dont se composent ces légendes avec les données analogues que nous fournissent les littératures mythiques grecque et hindoue; et nous espérons, à la lumière de ces rapprochements, pouvoir en dégager la signification réelle et déterminer la valeur particulière de chacun de leurs éléments.

Quelques-unes des légendes dont nous nous occupons ont paru à un certain nombre d'érudits provenir de la trace laissée dans la mémoire des peuples par quelques grands événe-

ments historiques. La légende des Nibelungen, par exemple, rappellerait les luttes séculaires qui ensanglantèrent les bords du Rhin aux époques des grandes migrations, et Sigfried, Hagen, Gunther, etc., ne seraient autres que les chefs de ces peuplades farouches, héros dont leurs bardes chantèrent les exploits et dont les héritiers ont dû garder le souvenir. Il est impossible de refuser toute part de vérité à cette doctrine ; les grands faits historiques ont bien certainement laissé une trace profonde dans la mémoire populaire, et les grands chefs dont les exploits étaient vantés finirent bien souvent par se confondre, dans la tradition légendaire, avec les héros mythiques auxquels sans doute ils avaient souvent été comparés. La tradition allemande, et surtout le Nibelungenlied, nous montre de quelle façon l'histoire peut se superposer à la légende ; mais ce n'est là qu'un accident dans la vie du mythe et Wagner a vu lui-même la nécessité de le débarrasser des développements de ce genre ; par la comparaison des versions scandinaves et allemandes, il est facile de dégager, comme il l'a fait lui-même, les motifs simples et peu nom-

breux qui, par leur permanence, se révèlent comme authentiquement mythiques et primitifs, des adjonctions ultérieures d'origine historique. Nous ne nous occuperons que de ceux-là.

Si nous cherchons à résumer, dans une formule aussi précise que possible, la légende de Sigfried, nous la réduisons facilement aux grandes lignes suivantes : un héros, trouvant une femme endormie dans un château entouré de flammes, la conquiert par sa vaillance, la réveille et l'épouse; le même héros conquiert encore un trésor magique; enfin il détruit des monstres horribles et cruels. La légende de Lohengrin nous fournira une formule qui n'est pas très différente : le héros sauve Elsa d'un grand danger en triomphant des ennemis qui la menacent; puis il l'épouse. Parsifal reprend à l'enchanteur Klingsor, après l'avoir vaincu, la lance sacrée; il sauve de même le Graal des mains indignes d'Amfortas. Enfin la légende de Tannhæuser, quoique beaucoup plus éloignée de sa forme mythique primitive, ne nous offre-t-elle pas, dans le tournoi des chanteurs, la trace de l'idée de la conquête d'une femme par le héros, au prix de certaines difficultés et de certains

périls ? Il semble donc bien qu'il y ait à la base de ces diverses légendes une conception commune : celle d'une lutte et d'une victoire qui donne au héros la possession d'une femme, d'un trésor, d'un objet précieux quelconque. Cette idée, diversifiée à l'infini, se retrouve dans presque toutes les légendes d'origine purement mythique. Il importe donc de savoir comment elle est née, ce qu'elle signifie et comment elle s'est développée. Elle nous donnera, sinon un instrument propre à interpréter dans tous leurs détails les légendes que nous étudierons, du moins une base scientifique et un point de départ solide qui semblent toujours avoir manqué aux recherches de ce genre, fondées sur des hypothèses ingénieuses ou sur des raisons de sentiment.

Pour en comprendre la genèse avec la précision nécessaire, il nous faudra remonter jusqu'aux sources mêmes du courant mythique indo-européen. Les formules métaphoriques des hymnes védiques nous rendront compte de toutes ces créations mystérieuses. Si l'on ne peut affirmer, en effet, que toutes les conceptions que nous allons examiner sont issues de

ces formules mêmes que nous ont conservées les hymnes liturgiques de l'Inde, on peut dire toutefois qu'elles sont nées de développements analogues dont la forme primitive a disparu parce que la tradition sacerdotale qui dans l'Inde nous a transmis les Védas a pu se trouver rompue çà et là au cours des migrations des peuples; mais il n'est pas moins certain que des mythes en tout semblables à ceux que nous voyons naître dans la tradition brahmanique sont dus à l'action des mêmes procédés s'exercent sur des œuvres analogues au point de vue de l'origine et de l'inspiration.

Toute la phraséologie des hymnes védiques repose sur un mode d'expression par lequel le prêtre officiant, c'est-à-dire allumant le feu sur l'autel et l'entretenant à l'aide de la libation, s'adresse à l'élément même qu'il fait naître pour montrer sa hâte ou sa joie de voir s'accomplir l'acte sacré. Il semble ainsi concevoir le feu auquel ses exhortations s'adressent, comme un être capable de les comprendre et d'y obéir. Dès lors, toutes les phases du sacrifice, — et si elles nous semblent peu nombreuses et peu variées, il n'en était pas de

même pour la minutieuse et subtile observation des prêtres, — seront présentées comme des actes de cet être surnaturel, doué de vertus nombreuses et merveilleuses et qui deviendra, au cours du développement traditionnel, le déva, le dieu, le héros. Du jour où l'artifice de langage auquel le prêtre avait recours pour s'adresser à l'élément inanimé, ne fut plus compris comme tel, on se trouva en face d'une personnification dont on n'essaya plus de se rendre compte, mais que l'on développa inconsciemment par le lent et continuel travail de l'imagination et de la tradition.

L'agent le plus actif de ce développement fut l'épithète. L'épithète est, avec la métaphore, le procédé d'amplification le plus habituel aux rédacteurs des hymnes, et leur abondance est un des caractères les plus frappants du style védique. Lorsque ce langage tout artificiel ne fut plus compris, chacune de ces épithètes prit une vie particulière et donna naissance à un être surnaturel. Ainsi naquirent les dieux védiques, Agni et Indra, qui n'étaient primitivement que deux adjectifs exprimant la qualité principale du feu, celle d'être ardent et brillant.

On pourrait multiplier les exemples. Le nombre considérable de telles épithètes permit de diversifier à l'infini la conception mythique primitive.

En face de cette figure masculine du dieu et du héros, un processus analogue créa bientôt une autre figure, féminine celle-là, personnifiant la libation par laquelle dans la liturgie primitive on alimente le feu ; d'où la production de couples mythiques, dont on peut citer comme type celui de Dyôs-Prthivi, le même évidemment que le couple hésiodique Ouranos-Gea. Il est bien naturel dès lors qu'on ait été amené à exprimer, dans la phraséologie métaphorique des hymnes, l'acte de l'union entre le feu et la libation, qui constitue le sacrifice proprement dit, qui l'engendre pour ainsi dire, par l'idée d'une union entre l'élément masculin et l'élément féminin ainsi constitués. On voit combien cette métaphore primitive était grosse de développements, étant donnés les procédés de rhétorique auxquels sont dus les hymnes védiques : on diversifia ce thème inépuisable, on en reprit les moindres détails, on développa les moindres analogies aperçues entre les deux idées. Les

métaphores ainsi obtenues sont innombrables, et c'est d'elles que dérivent les mille et une fables des mythologies indo-européennes.

L'union du feu et de la libation étant symbolisée de la manière qui vient d'être dite, on en vint à concevoir et à figurer, sous une forme correspondante, l'idée opposée de l'absence de cette union. Quand la libation est enflammée, elle est au pouvoir du feu, c'est-à-dire que, en tant qu'épouse, elle appartient à l'époux; mais cette union n'est pas continuelle, et l'on put représenter, par opposition, l'épouse-libation, comme étant, pour un temps, au pouvoir d'un reteneur, d'un gardien, qui devint bientôt un ravisseur.

Dès lors le feu ne pouvait prendre possession de l'héroïne qu'au prix d'une lutte contre ce ravisseur, et l'union devint une conquête. Cette lutte entre le héros et son ennemi a donné naissance à des épisodes et à des développements très nombreux et très divers dont l'ensemble constitue une partie considérable des mythologies indo-européennes. Elle s'est prêtée, d'autre part, à des interprétations morales ou naturistes suivant que l'on crut y voir un symbole de la

lutte éternelle du bien et du mal, ou la célébration de la victoire journalière de la lumière sur les ténèbres.

Voilà donc constituée d'une part, la triade classique des récits mythiques : le héros, l'héroïne, l'ennemi (ravisseur ou gardien); d'autre part, l'idée du héros considéré comme conquérant. Les mythologies sous leurs formes soit classiques soit populaires ne feront guère autre chose que développer ces éléments en les fécondant.

A côté de l'héroïne, l'objet le plus ordinaire de la conquête, c'est le trésor; comment cette conception a-t-elle pu prendre naissance et se substituer à la précédente? Le feu brille comme l'or, auquel il a été comparé dès l'origine; or, ce que le feu acquiert par le fait de la libation, c'est non seulement cette libation même mais aussi l'accroissement qu'il en reçoit et qui le fait s'élever, s'enfler au-dessus du liquide comme une montagne d'or (1). On en est donc venu à feindre que l'or, c'est-à-dire le feu, était contenu tout au moins en germe dans la masse du

(1) Cf. le Merou, la montagne d'or de la mythologie brahmanique.

liquide et que le héros faisait la conquête de cet or et se l'appropriait.

Il s'en faut de peu que l'on ne puisse avec les éléments que nous venons d'établir, rendre compte de toutes les conceptions mythiques des races d'origine indo-européennes au moins de celles qui sont primitives et réellement mythiques, et cela sans supposer aucun effort d'imagination, mais par le seul jeu des procédés presque mécaniques que nous venons d'indiquer.

Le personnage du héros est de beaucoup le plus important; il constitue le centre et le pivot de l'action mythique. Aussi, tandis que les autres éléments peuvent se modifier de façon assez grave, ou même manquer dans certaines légendes, le personnage du héros est à peu près constant, c'est-à-dire qu'il se retrouve avec des attributs semblables dans presque tous les récits mythiques. Le rôle qu'il y joue est toujours en rapport avec les principes énoncés plus haut et les données les plus communes sont celles que nous avons indiquées :

1° Le héros conquiert une femme;

2° Le héros conquiert un trésor ;

3° Le héros est destructeur de monstres.

Les nombreux mythes de cette dernière catégorie négligent complètement un élément essentiel des deux premières, à savoir l'objet ou la personne retenue, gardée par le monstre, pour ne plus envisager que d'une façon générale son rôle néfaste et nuisible et la nécessité de le faire disparaître.

Les mythologies classiques nous fourniraient un grand nombre d'exemples de chacune de ces trois figures mythiques. Nous indiquerons seulement quelques-unes des plus complètes, c'est-à-dire de celles qui sont restées le plus près de leur forme primitive et qui ont conservé soit la totalité, soit le plus grand nombre des détails qu'elles comportent.

La légende de Râma est une des plus intéressantes à ce point de vue, de la littérature sanscrite. Elle constitue le sujet d'un des deux grands poèmes hindous, le Râmâyana. Nous y lisons que Râma, fils d'un roi puissant, exilé dans une forêt par la haine d'une épouse de son père, fut dépossédé de son épouse Sîtâ par le roi des Raksasas, Râvana, qui, après avoir vainement essayé de la séduire, l'enleva par la

force et la transporta dans sa capitale, Lankâ. Rama réunit aussitôt une armée immense et franchit la mer pour aller attaquer le Raksasa dans son royaume. Il le tua et reprit possession de Sîtâ. On a reconnu dans cette rapide analyse chacun des éléments que nous avons énumérés plus haut : la triade mythique du héros de l'héroïne et du ravisseur; — l'idée de la déchéance du héros, privé pour un temps de son épouse et de sa qualité de prince; — la conquête par laquelle le héros triomphe du ravisseur et le met à mort pour recouvrer son épouse et du même coup sa splendeur antérieure. Nous reviendrons sur chacun de ces points au cours des études qui vont suivre.

La légende grecque d'Hélène est trop connue pour qu'il y ait lieu de l'analyser même brièvement. Nous remarquerons seulement qu'elle a aussi pour point de départ l'enlèvement d'une femme aimée et l'expédition faite par le roi outragé, pour la reprendre et pour punir le ravisseur : nous avons donc encore ici, avec moins de netteté peut-être, les divers éléments que nous offrait la légende de Râma.

Parmi les fables où le héros se propose

la conquête d'un trésor ou d'un objet précieux il nous suffira de citer le récit bien connu de l'expédition des Argonautes. La Toison d'Or gardée par un dragon et que le héros seul pourra conquérir par sa vaillance ou par sa ruse est bien, comme nous le verrons plus loin, l'équivalent du trésor mythique.

Enfin la littérature mythique grecque nous présente un grand nombre de héros destructeurs de monstres. Un des plus célèbres est Hercule qui parcourt la terre pour la délivrer d'êtres nuisibles, tels que : animaux monstrueux, brigands, géants, etc. Nous pouvons en rapprocher Apollon vainqueur de l'hydre de Lerne, Thèsée, vainqueur du Minotaure, etc.

Nous sommes dès à présent mieux préparé pour pénétrer dans ce fouillis de mythes et de légendes d'où Wagner a tiré les sujets de ses drames. A la lumière des principes que nous avons indiqués et des exemples que nous avons passés en revue, nous pourrons éclaircir les plus embrouillés, les classer, les comparer, les interpréter, autrement que par hypothèse.

Nous savons déjà que ces diverses légendes ont toutes un point commun, celui de l'exploit

mythique qui en forme l'élément principal. Cet exploit, nous avons vu quelle est sa véritable signification. Nous ne nous étonnerons plus de voir Sigfried, le héros-type, accomplir chacun des trois actes qui sont propres au héros mythique : délivrer une femme, conquérir un trésor, détruire des monstres. La légende de Lohengrin, ainsi que celle de Tannhæuser, nous apparaîtront comme célébrant la conquête de l'héroïne-libation par le héros-feu sous des apparences diverses et avec des moyens différents ; enfin l'histoire de Parsifal, qui conquiert le Graal et la lance et triomphe de Klingsor participera pour nous à la fois du mythe du trésor et du mythe du héros destructeur de monstres (1).

(1) Pour toutes les questions de philologie indo-européenne nous renvoyons aux études si savantes de de M. P. Regnaud, et particulièrement à son livre intitulé : « Les premières formes de la mythologie et de la religion dans l'Inde et la Grèce. »

CHAPITRE II

Le Héros.

Le héros n'est pas seulement le personnage nécessaire du drame mythique, il en est l'acteur le plus en vue. C'est à lui qu'arrivent les aventures; c'est lui qui exécute l'exploit; les autres semblent n'être là que pour lui en fournir l'occasion. C'est donc lui que nous devons étudier en premier lieu, afin de pouvoir grouper ensuite autour de ce personnage, dans leur position et leur rôle habituels, ses auxiliaires ou ses ennemis.

Nous avons montré plus haut que le rôle du héros est à peu près toujours le même et que ses aventures sont très peu variées. De même il est doué d'un nombre limité de qualités constantes, qui lui sont attribuées soit par analogie avec l'élément qu'il symbolise, soit par les circonstances dans lesquelles il agit et par les difficultés qu'il doit surmonter. Nous avons vu que les épithètes si nombreuses qui, dans les hymnes,

s'appliquaient seulement au feu, élément du sacrifice, devinrent, alors qu'on perdit de vue cette préoccupation unique, autant d'appellations isolées qui créèrent chacune un type particulier de dieu ou de héros et fixèrent en même temps sa qualité dominante. Ainsi naquirent Agni le brûlant, le brillant Indra, etc. De plus les formules védiques où Indra et Agni apparaissent, nous les montrent comme doués de certaines qualités. Par l'ensemble de ces épithètes et de ces formules se constitua le type du héros tel que nous le trouvons, presque toujours semblable à lui-même, dans les divers récits des mythologies indo-européennes, — type qui s'est conservé, avec beaucoup moins d'altérations qu'on ne pourrait le croire, jusqu'aux époques modernes, puisque les chevaliers errants de la littérature de gestes et les princes charmants des contes de Perrault et de Grimm en dérivent directement, sans parler de la descendance plus lointaine peut-être, mais tout aussi réelle, qu'on peut lui trouver dans toute la littérature traditionnelle classique.

Le nom même d'Indra signifiant « le brillant » et cette qualité étant celle qui convient le mieux

à l'élément auquel elle s'applique dans les hymnes, elle fut attribuée également au héros qui le représente sous une forme anthropomorphe.

Le héros sera donc beau, couvert de bijoux et de riches vêtements, il appartiendra par suite aux plus hautes classes de la société ; il sera roi, ou tout au moins fils de roi, la royauté constituant pour un mortel l'état le plus brillant, et le roi étant sur terre ce qu'est le dieu dans le monde des immortels.

Le héros est conquérant ; un grand nombre de prières védiques adjurent Indra de prendre possession de la libation, désignée sous diverses appellations métaphoriques. Dans la lutte qui précède cette conquête, il doit toujours être victorieux, il faut donc qu'il soit fort, doué d'une vigueur et d'une vaillance surhumaines, invulnérable lorsque des événements antérieurs justifient cette circonstance; muni le plus souvent d'armes magiques qui lui assurent la victoire.

Mais il peut avoir d'autres moyens d'action : la flamme crépite lorsqu'elle est alimentée par le liquide combustible ; ce crépitement, dans la formule habituelle des hymnes, est souvent

assimilé à une parole; d'où l'idée du héros parleur, chanteur, prophète.

Enfin, il est l'époux, la libation étant l'épouse: cette conception métaphorique est née de la comparaison qui s'est établie entre l'union du feu et de la libation, et l'union d'un élément masculin avec un élément féminin.

Mais, privé de la libation, le feu s'éteint ou tout au moins languit, s'amoindrit; d'où l'idée d'une situation analogue du héros alors qu'il est séparé de l'héroïne.

Il est facile de montrer par quelques exemples que ce sont bien là les traits constitutifs de la conception du héros. Nous les retrouverons, réunis ou isolés, dans chacun des types que nous avons déjà indiqués au chapitre précédent.

Râma, le héros du Râmâyana, et l'époux de Sîtâ, est fils de roi ; il nous est montré, au début du poème, dans toute la splendeur qui convient à cette condition ; il est beau, bien vêtu, couvert d'armes brillantes et de bijoux, monté sur un char étincelant ; il est d'ailleurs sage et vaillant, à la fois, et son peuple l'acclame avec amour; mais il est soudain déchu de ces grandeurs et privé de cet éclat; il quitte le palais pour s'exiler dans

une forêt où il doit vivre en ascète; il abandonne ses vêtements brillants pour se couvrir d'une peau de bête, sombre et grossière ; enfin, il perd son épouse Sîtâ. Pour la reconquérir il fait une expédition, il triomphe du ravisseur grâce à des armes magiques, et retrouve en même temps son épouse et son éclat d'autrefois.

Achille est resté le type le plus achevé du héros vaillant et fort ; pourtant il est peut-être moins près que Râma du type mythique primitif; il se ressent d'avoir prêté à un développement littéraire trop considérable et trop savant. D'ailleurs il y a plusieurs héros dans l'*Iliade*; Achille, Agamemnon, Ménélas, Ulysse se partagent les attributs que réunissait le seul Râma. Pourtant Achille, comme Râma, est beau, brillant, vaillant. Il est presque invulnérable et invincible ; comme lui, il possède des armes magiques ; comme Râma aussi, il se voit enlever une compagne, et l'état d'inaction qui suit cet enlèvement peut être considéré, étant donné son caractère exclusif de héros guerrier, comme une forme de l'état de vie amoindrie, obscurcie, indiqué plus haut.

Le personnage d'Hercule, comme nous l'avons

déjà dit, s'est spécialisé dans une des fonctions héroïques, celle de destructeur de monstres. Le monstre, c'est l'adversaire éternel du héros, qu'il soit considéré comme ravisseur d'une femme ou gardien d'un trésor, ou simplement comme horrible et nuisible. Comme les héros qui précèdent, Hercule est d'origine royale et semi divine. Comme Râma, il est déchu de cette condition et obligé, pour la reconquérir, d'accomplir sur terre un certain nombre d'exploits. — La légende de Thésée, cet autre destructeur de monstres, présente plus d'un trait analogue.

Jason est surtout conquérant, et conquérant de trésors. Comme Râma, comme Achille et Thésée, il traverse la mer pour atteindre l'objet à conquérir (nous verrons plus loin l'importance de cette idée). Enfin, il a des armes et des artifices qui lui sont propres.

Apollon est un dieu qui n'est pas fort différent à beaucoup de point de vue des héros que nous venons d'étudier; beau, jeune, fort, il a, comme les précédents, la mission du destructeur de monstres, et, comme eux, il possède des armes spéciales et douées de vertus magiques; mais il a de plus qu'eux le rôle de divinité pro-

phétique et de Dieu de la musique ; nous avons déjà signalé ces deux attributs comme étant étroitement liés.

Enfin, il convient de rapprocher de ces figures héroïques le type de même augure du héros des contes populaires. Nous renvoyons sur ce point spécial au livre de M. Ploix intitulé *Le Surnaturel dans les contes populaires*. Nous nous bornerons à signaler les traits principaux qui le caractérisent d'après lesquels le héros est le plus souvent un prince, ou un soldat (guerrier), ou un chasseur (tueur de monstres). Il délivre la princesse et l'épouse; il s'empare du trésor ; il triomphe de l'enchantement.

Les héros de Wagner, Siegfried, Parsifal, Lohengrin, Tannhæuser.

I. — Enfance et jeunesse du héros.

L'enfance de Siegfried. — La *Völsunga Saga* (1) fait de Siegfried le fils posthume de Sigmund,

(1) Une des sources nordoises de la légende des Nibelungen. C'est un récit en prose composé vers le milieu du XIIIe siècle et qui contient l'histoire de Sigurd et celle de ses ancêtres.

petit-fils d'Odin, et de Hjördis, fille d'Eylimi. Il est élevé à la cour du roi Alf, second époux de Hjördis. Mais Sigmund a un autre fils, Sinfjötli, qui naquit de son union incestueuse avec sa sœur Signy. Ce fils, engendré pour venger la race des Völsungar dont tous les membres ont péri par trahison, est élevé par son père, qui, dans le but d'accroître son courage et sa force, l'entraîne en des chasses fantastiques à travers la forêt, sous la forme d'un loup. Sinfjötli ne saurait être qu'un autre Siegfried, et c'est cette histoire que Wagner a très heureusement adaptée pour raconter la naissance et l'enfance de son héros. On sait quel parti il a tiré de la naissance incestueuse du fils de Sigmund.

La plupart de ces détails ne nous présentent rien de particulièrement intéressant au point de vue mythique, si ce n'est le rôle joué par le père dans l'éducation de Sinfjötli. Il est très rare que, dans les récits légendaires relatifs à la jeunesse d'un héros, le père remplisse ainsi le rôle d'éducateur; ce trait se justifie sans doute par le caractère extraordinaire de cette éducation et par le but spécial qu'elle vise. Mais dans la

plupart des cas, le héros enfant est confié à un précepteur (le centaure Chiron, précepteur d'Achille, etc.) sans intervention paternelle. Quand le père apparaît, c'est souvent pour jouer un rôle hostile au héros qu'il essaye de faire mourir, ou d'éloigner. Il en est ainsi dans la légende allemande de Sigurd.

L'un des éléments de la Völsunga, l'idée de l'enfance passée dans la forêt a subsisté dans la tradition germanique. D'après la *Thidreks-saga* (1), Sigurd est fils d'un roi des bords du Rhin. Le récit de sa naissance et de son enfance se complique d'un trait assez fréquent dans les contes populaires : le roi étant en guerre au moment de la naissance de Sigurd, se laisse persuader, au retour, que la reine lui a été infidèle, et donne l'ordre que la mère et l'enfant soient abandonnés dans la Forêt-Noire. Sigurd est placé par sa mère dans un vase de verre qu'elle confie au courant du fleuve ; échoué sur le rivage, il est secouru par une biche, et recueilli par le forgeron Mimi, auprès d'une forêt.

La première partie de ce récit se rattache évi-

(1) Compilation de vieux textes provenant de l'Allemagne du Nord, à peu près contemporaine de la Völsunga.

demment au motif mythique bien connu du « mauvais père », dont les exemples sont fréquents dans la mythologie classique. Il suffit de citer l'histoire de Cronos dévorant ses enfants, celle du festin de Thyeste, celle d'Œdipe exposé par ordre de son père, etc. Cette conception provient de la métaphore qui représente le feu sacré comme se recréant et se renouvelant sans cesse. Dans le mythe grec de Cronos, le « mauvais père » nous est donné comme dévorant (littéralement buvant) ses propres enfants. La nature liquide de la libation par laquelle le feu sacré se recrée et se perpétue, et qu'il semble d'autre part absorber comme une nourriture, justifie suffisamment cette formule étrange. Ce détail trop irrationnel a disparu dans les mythes postérieurs, où le père tue ou fait tuer son fils, de peur d'en être tué lui-même ou détrôné.

Quant au vase de verre dans lequel est placé Sigfried exposé sur le Rhin, il est facile d'en déterminer la signification ; il représente la libation encore liquide et obscure, dans laquelle le feu est contenu en germe. On peut en rapprocher la montagne de verre contenant un trésor ou un

château, si fréquente dans les contes populaires (1).

Dans le Seyfridslied (2), Seyfrid, fils du roi Sigmund, est un prince si turbulent que son père, heureux de s'en débarrasser, lui permet de partir pour voir le monde. Il arrive dans un village, chez un forgeron, auprès d'une forêt. De même le Sigfried de la Völsunga a pour précepteur le nain Regin, habile forgeron, très versé dans la magie.

Nous devons remarquer ici que c'est presque toujours à la suite de longues pérégrinations que le héros arrive dans le pays où il doit accomplir l'exploit ; la plupart du temps, il a dû, pour y arriver, traverser la mer, ou un fleuve, ou une forêt. Ce trait est assez fréquent pour qu'il importe de le signaler ; on le trouve dans la légende de Sigfried, de Lohengrin, de Parsifal, de même que dans celle d'Achille, de Râma, de Jason, etc. Celle de Lohengrin établit

(1) Comparer encore la pantoufle de verre de Cendrillon ; la chaussure de verre de l'héroïne brillante et parée représente la base liquide sur laquelle s'élève la flamme sacrée.

(2) Vieux poème allemand qui doit remonter au XIIIe siècle environ.

d'une façon particulièrement précise que le royaume du héros est situé au delà des mers. On peut l'expliquer en supposant que le feu, pour prendre possession de la libation qu'il enflamme, est obligé de traverser la partie de la nappe liquide encore obscure, symbolisée par la mer ou le fleuve, ou la forêt, comme nous le verrons plus loin.

Les premiers exploits de Sigfried. — D'après la Thidrekssaga, Sigfried est, dès son enfance, d'une force extraordinaire. Il assomme ses jeunes camarades quand il joue avec eux. Le forgeron qui l'a recueilli prétend le faire travailler, mais, du premier coup de marteau, il fait voler le fer en éclats et enfonce l'enclume profondément dans la terre. Mimi, voulant se débarrasser de ce dangereux compagnon, l'envoie dans la forêt où se trouve le dragon Regin, son frère ; mais Sigfried tue Regin en le frappant d'un gros arbre enflammé. N'ayant plus de vivres, il le coupe en morceaux et le fait cuire pour le manger. De son sang, il se frotte le corps et devient ainsi invulnérable.

Le récit du Seyfridslied est tout à fait analogue. Le héros tue les dragons, serpents,

vipères, etc., qui pullulent dans la forêt où l'a envoyé son maître. Il en fait un amas auquel il met le feu, et de la corne en fusion qui coule de leur corps, il se frotte et devient invulnérable *Hürnen Seyfrid* (1).

De ces exploits, il recueille déjà plusieurs avantages. Tout d'abord, son invulnérabilité. Cette invulnérabilité est pourtant incomplète, car il n'a pu atteindre la partie du corps située entre les deux épaules (2).

De plus, il comprend le chant des oiseaux, ayant mangé le cœur de Fafnir. Ce don merveilleux lui sert, d'ailleurs, immédiatement à pénétrer la trahison de Mimi. Il retourne chez lui et le tue, après en avoir obtenu l'épée Gram, l'armure d'Hertnid et le cheval Grani.

Il est facile de reconnaître que les exploits de Sigfried qui tue divers monstres dans la forêt, ne sont que des variantes de l'exploit principal par lequel il doit conquérir le trésor ; mais certains

(1) *Seyfrid le corné,* titre de la première partie du Seyfridslied.

(2) Dans le *Nibelungenlied*, cette invulnérabilité incomplète est expliquée par une feuille de tilleul tombée entre ses épaules tandis qu'il se baignait dans le sang du dragon.

traits sont évidemment imaginés tout exprès pour expliquer ou justifier telle donnée ou tel événement ultérieur ; par exemple telle ou telle qualité dont le héros devra faire preuve pour accomplir l'exploit. C'est ainsi que les légendes que nous venons d'étudier expliquent l'invulnérabilité de Sigfried par une circonstance de sa jeunesse ; elles justifient de même la possession des armes dont il se servira ou du coursier merveilleux.

II. — Qualités et attributs du héros.

Le héros est jeune et beau. — Parsifal et Lohengrin possèdent évidemment ces qualités ; quant à Sigfried, c'est, dans le Nibelungenlied, le seul de tous les héros qui soit considéré comme beau « il semble une image peinte par quelque maître habile ». Il l'emporte en beauté sur tous ses compagnons « comme la lune l'emporte sur les étoiles ». La légende scandinave (Völsunga) en donne un portrait plus détaillé. Elle vante ses cheveux bruns et bouclés, la proportion admirable de sa taille, mais surtout ses yeux clairs et brillants ; c'est à l'éclat de ses yeux que Bru-

nehild reconnaît Sigfried caché sous l'apparence de Gunther.

Ce caractère de beauté attribué au héros est d'autant plus notable que, ainsi qu'on l'a remarqué, le sentiment de la beauté virile tient peu de place chez les jongleurs.

Mais surtout le héros est fort. — Dans cet état social primitif où la force est la seule supériorité qui soit reconnue, tous les héros qui entourent Sigfried sont d'une vigueur prodigieuse. Mais Sigfried est plus fort qu'eux tous. Dès sa jeunesse, il était plus fort que plusieurs hommes et, par jeu, assommait parfois ses camarades; nous pouvons comparer les exploits de Sigfried enfant à la vigueur précoce d'Hercule au berceau, étouffant les serpents envoyés pour le dévorer. C'est que le héros, de par sa mission mythique, doit être invincible; il ne peut pas avoir le dessous dans les nombreux combats qu'il engage. Il faut donc qu'il soit d'une vigueur bien supérieure à celle que ses adversaires peuvent posséder. D'ailleurs, la force de Sigfried et ses chances de victoire s'accroissent à chaque exploit qu'il accomplit; il en est de même de son invulnérabilité. Ce dernier attribut n'est pas

inné en lui ; les diverses formes de la légende que nous avons relatées plus haut établissent que Sigfried est devenu invulnérable après s'être frotté avec le sang ou plutôt le corps fondu du dragon ; c'est toujours la libation fortifiant le feu, et la comparaison s'impose avec Achille, invulnérable comme Sigfried, pour avoir été trempé dans l'eau du Styx. L'un et l'autre d'ailleurs n'ont qu'une invulnérabilité incomplète ; il le faut bien, puisqu'ils doivent un jour être frappés à mort, et c'est pourquoi l'on imagine la circonstance du talon d'Achille qui ne fut pas trempé dans le Styx, ou celle de la feuille de tilleul qui tomba entre les épaules de Sigfried.

Le héros ignore la peur. — C'est encore en vertu d'une conception analogue aux précédentes que le héros est représenté comme doué d'une vaillance surhumaine ; c'est elle qui le pousse à rechercher sans cèsse de nouvelles aventures. Il aime le danger pour lui-même, et dans le Seyfridslied par exemple, nous le voyons parfois relever le géant qu'il vient d'abattre pour lui rendre ses armes et recommencer la lutte. Le trait ne semble pas d'ailleurs être pri-

mitif et Wagner a su le réduire à ses véritables proportions, en faisant de « l'insouciance du danger », une des caractéristiques de Sigfried.

En réalité, le héros ne recherche pas l'exploit, mais il ne l'évite pas, quels que soient les périls qu'il présente. La peur lui est totalement étrangère, et Wagner avait parfaitement raison d'affirmer l'identité, sur ce point, du caractère de Sigfried avec le type populaire bien connu en Allemagne du « garçon qui ne connaît pas la peur ». C'est que, en réalité, l'exploit ne présente aucun danger pour le héros. Si tout autre que lui doit y succomber, il est, lui, prédestiné pour l'accomplir, et devant lui toutes les difficultés s'aplanissent, comme s'écarte la barrière de flammes qui garde Brunehilde.

Le héros sage, éclairé. — Le héros jouit, dans un autre ordre d'idées, de certains dons de science et de sagesse particulière. Nous verrons que Brunehilde, en s'éveillant, donne à Sigfried des enseignements qui le rendent prudent et savant. De même encore, il acquiert le don de comprendre la langue des oiseaux. Quelquefois enfin, comme dans la légende du Tournoi des Poètes, que Wagner a jointe à celle de

Tannhæuser, le héros se manifeste en devinant des énigmes, ou bien il prédit l'avenir ; dans ces deux cas, ainsi que dans le suivant, il est comme Apollon poète et devin, c'est-à-dire bruyant, crépitant.

Le héros chanteur. — Dans certaines légendes, en effet, le héros n'est pas un chevalier et n'a besoin ni de force, ni de bravoure : il possède alors une autre supériorité qui correspond au genre d'exploit qu'il doit accomplir. C'est en chantant que Tannhæuser doit conquérir Elisabeth, mais en chantant mieux que personne et en remportant le prix dans une lutte poétique. Nous avons vu que le chant est un développement de l'idée du crépitement que produit la flamme lorsqu'elle s'empare de la libation. C'est donc pour le héros une façon de manifester sa qualité de héros-feu ; il chantera en présence de l'héroïne-libation et il chantera comme seul il peut le faire, c'est-à-dire mieux que ses concurrents. Les vaincus, ayant montré qu'ils n'étaient pas le chanteur-feu, unique et prédestiné à la victoire, disparaîtront, et le mythe l'exprime par cette idée qu'ils seront mis à mort.

LA MORT DU HÉROS

La légende comporte fréquemment un récit de la mort du héros: privé de la libation, le feu s'éteint; de même le héros est susceptible de disparaître.

La mort de Sigfried. — La mort de Sigfried est diversement racontée dans les différentes versions de la légende. D'après la *Völsunga*, Brunehilde, ayant pénétré la trahison de Sigurd, obtient de son époux Gunther et de son frère Hagen qu'ils le vengent en tuant le héros. Ceux-ci hésitent longtemps et chargent enfin leur demi-frère Gouthorm du meurtre qu'ils n'osent pas commettre. Gouthorm pénètre par trois fois dans la chambre où Sigurd repose, mais chaque fois il s'enfuit effrayé parce que Sigfried le regarde avec ses yeux brillants. Le troisième jour, il le trouva endormi et lui plongea son épée à travers le corps, d'une telle force que les couvertures sur lesquelles le héros était étendu furent transpercées. Mais Sigurd put saisir son épée et la lancer sur Gouthorm, qui fut coupé en deux; puis il expira.

Beaucoup plus intéressante et sans doute

plus ancienne est la version de la légende allemande, d'après laquelle Sigfried est tué par Hagen durant une partie de chasse, dans une forêt, au moment où, agenouillé près d'une fontaine, il se penchait pour boire. Ce récit est trop connu pour qu'il soit nécessaire de le rapporter dans tous ses détails ; c'est celui qu'ont adopté l'auteur du Nibelungenlied, et Wagner lui-même.

La forêt et la source se retrouvent dans tous les textes du Nord ; nous étudierons plus loin en détail ces conceptions très fréquentes, mais nous pouvons dire dès maintenant que la forêt mythique symbolise la non activité, l'obscurité du sacrifice, état auquel Sigfried va retourner par sa mort. La source a la même signification. Dans les légendes du Nord, les mêmes motifs se rencontrent quelquefois ; c'est ainsi que Hans Sachs raconte que Sigfried fut frappé durant son sommeil, au bord d'une source ombragée d'un tilleul. L'arbre est une réduction de la forêt et exprime le même symbole. Le détail du sommeil persiste d'ailleurs dans toutes les légendes du Nord : Sigurd est frappé soit dans sa maison, sur sa couche, soit étendu

à l'ombre d'un tilleul. Cette idée est facile à justifier ; le sommeil est déjà une vie affaiblie, une image de la mort ; c'est ainsi que le sommeil mythique de Brunehilde est un équivalent temporaire de la mort. De plus, il sert ici à expliquer l'assassinat par trahison et à sauvegarder l'invincibilité du héros.

LES DIEUX-HÉROS

La conception mythique du dieu diffère profondément de l'idée morale qui s'est développée dans les religions et les métaphysiques. Le dieu, dans le langage mythique primitif est le *deva*, c'est-à-dire le brillant ; c'est donc une personnification du feu absolument équivalente à celle du héros, telle que nous l'avons précédemment indiquée. La différenciation entre les dieux et les héros semble être bien artificielle et s'être établie assez tard ; les traits qui la constituent sont d'ailleurs peu précis. Il semble que les dieux habitent dans une région surnaturelle, par opposition au héros qui passe sa vie sur la terre, parmi les hommes ; mais ce trait n'est pas assez constant pour être décisif : on sait que les

dieux de la mythologie grecque habitent sur l'Olympe, qui est une montagne réelle, que Vulcain a établi ses forges dans le cratère de l'Etna, etc. Nous verrons d'ailleurs plus loin ce qu'il faut penser de ces éléments géographiques transportés dans la mythologie.

La différence la plus précise semble nous être fournie par le caractère d'immortalité attribuée aux dieux surtout dans la mythologie grecque. L'immortalité est pour les Grecs le trait distinctif des dieux et leur appellation générique la plus courante, surtout chez les poètes, est celle d'Immortels (ἀθάνατοι) (1). Les héros, au contraire, sont sujets à la mort, mais la mort n'est pas pour eux ce qu'elle est pour les hommes; elle marque leur passage à l'état supérieur qui les rend égaux aux dieux eux-mêmes (2). Nous verrons d'ailleurs que ce caractère de l'immortalité n'appartient pas aux dieux germaniques; tout au moins ils peuvent en être déchus s'ils sont privés de l'ambroisie. Qu'est-ce donc en fait que cette immortalité? Elle repose tout entière

(1) La mythologie hindoue désigne également les dieux par les épithètes d'*Amarâs* et Anvitàs (immortels).

(2) Cf. Hésiode. Travaux et Jours, 156-173.

sur l'opposition fréquente dans les hymnes entre les deux états de la libation exprimés par les termes de mrita, c'est-à-dire mort, inerte, et amrita, qui signifie non mort, c'est-à-dire actif. On a traduit ces deux termes, très inexactement par mortels et non mortels, et on y a vu une opposition entre les hommes et les dieux ; c'est à la suite de cette erreur que l'idée d'immortalité a paru devoir être le caractère distinctif et l'attribut particulier de la divinité; les mythologies ont conservé cependant cette idée significative que les dieux ne sont immortels que lorsqu'ils sont abreuvés d'*ambroisie*, en grec ἀμβροσία, équivalent absolu de amritatva védique et qui représente à la fois la libation et l'idée d'immortalité ou plutôt, comme nous l'avons montré, d'activité. Nous voyons chez Homère les dieux, privés d'ambroisie, tomber dans un état de prostration, d'inertie, qui équivaut exactement à l'amoindrissement du feu privé d'aliments.

C'est de la même façon que dans la mythologie germanique les dieux conservent leur immortalité grâce à l'ambroisie que leur versent les Walkyries, ou encore (symbole équivalent) aux pommes d'or de Freyja. Ils risquent donc de

mourir si leurs ennemis les géants parviennent à se rendre maîtres de Freyja. Cette conception de la mort des dieux, qui semble n'être qu'un développement de l'idée contenue dans le passage d'Homère que nous avons rappelé, a été adoptée par Wagner et l'on sait quel parti grandiose son génie a su en tirer. Ç'a été d'ailleurs une inspiration de ce génie que de joindre étroitement à l'histoire de Sigfried et de l'Or du Rhin ce motif si dramatique dont il ne trouvait que l'amorce, si l'on peut dire, dans les Eddas scandinaves. L'idée de disparition, de mort des dieux, existe dans les poèmes eddiques, où elle est exprimée par une formule très discutée. Snorri Sturluson emploie exclusivement l'expression de « ragna rökkr » qui signifie exactement « obscurcissement, extinction », ou, comme Wagner l'a traduit, « crépuscule », au lieu de l'expression prétendue plus ancienne de « ragna rok », « dernières destinées des dieux », prétendue plus ancienne. Pourtant la première se trouve déjà, bien avant Sturluson, dans un poème eddique, la Lokasenna, 39, 6. Il ne nous appartient pas de prendre parti ; il nous semble cependant que l'expression condamnée en général par les éru-

dits, mais vengée par l'éclatante fortune que lui fit Wagner, est beaucoup plus intéressante et plus significative, si l'on se souvient que les dieux sont primitivement et étymologiquement les lumineux, les brillants.

CHAPITRE III

Les auxiliaires du héros.

Le héros est, en général, représenté sous la forme humaine; mais un certain nombre de formules métaphoriques, analogues à celles que nous avons indiquées, ont prêté à des conceptions différentes; parallèlement aux fictions que nous avons étudiées, d'autres se sont produites sous la forme d'animaux ou d'objets divers, ayant un rapport plus ou moins étroit avec l'idée du héros-feu. Il en est résulté diverses combinaisons suivant que ces êtres étaient confondus dans la légende avec le héros à forme humaine, ou bien possédaient une personnalité plus ou moins distincte. De là provient la conception si bizarre et si irrationnelle du héros transformé en animal ou même en objet inanimé, et celle, plus logique et plus vraisemblable, où l'on place à côté de lui, comme auxiliaire, l'animal ou l'objet qui n'en est d'ailleurs qu'un équivalent; il suffit pour nous en con-

vaincre de considérer combien le lien qui les unit est étroit, de sorte qu'ils se complètent l'un l'autre, et ne peuvent presque exister et agir l'un sans l'autre.

Il est facile de préciser ce qui vient d'être dit par quelques exemples.

Le feu est souvent appelé dans les hymnes védiques « le porteur » (d'offrandes), d'où l'assimilation à une bête de somme ou à une monture, particulièrement à un cheval ; le cheval est, en effet, comme nous le verrons, un auxiliaire du héros très fréquent dans les légendes mythiques.

La flamme est comparée métaphoriquement aux ailes d'un oiseau brillant, couleur d'or ou blanc, d'où la conception de l'oiseau sacré, attribut ou substitut de Zeus comme d'Indra.

Enfin, le feu, et particulièrement la pointe de la flamme, est fréquemment assimilée à une flèche ou une lance dont le héros perce ses ennemis ; de là l'idée des armes magiques spéciales au héros.

Ces fictions ont pu se développer surtout lorsqu'elles étaient en rapport étroit avec la tâche du héros ; il acquérait ainsi des auxi-

liaires qui lui permettaient de l'accomplir : par exemple un animal mythique pour traîner son char, ou pour le porter dans ses pérégrinations, ou pour l'aider dans ses combats ; de même les armes magiques qui sont indispensables au héros conquérant.

Le çyena et le hamsa vèdiques — Ce sont là évidemment des symboles des éléments du sacrifice ; quand ils n'ont plus été compris comme tels, ils sont devenus des attributs du dieu Indra ; ces deux oiseaux se retrouvent d'ailleurs sous une forme absolument équivalente dans la mythologie grecque : le çyena est identique à l'aigle de Zeus, et le hamsa au cygne sous l'apparence duquel le même dieu s'unit à Léda.

On peut rapprocher du premier, comme conception analogue dans la littérature sanscrite, le personnage du roi des vautours, qui, dans le « *Râmâyana* », se fait l'auxiliaire de Râma et tente d'empêcher Râvana d'enlever Sîtâ.

Le cheval. — Le rôle du cheval dans les récits mythiques est encore plus important. En outre des raisons métaphoriques que nous avons indiquées, les qualités d'ardeur, de rapidité qui sont

propres à cet animal, de même que le genre de services qu'il rend dans la vie réelle, ont pu le rapprocher du héros et contribuer au développement de ce type d'animal mythique. Les exemples en sont nombreux; nous pouvons citer dans le Râmâyana les chevaux magiques qui traînent le char de Râma, qui l'aident et le protègent dans la bataille; les chevaux d'Achille qui remplissent le même rôle et qui sont doués de raison et même de voix humaine; les chevaux du Soleil, etc.

Les armes. — Les armes magiques sont également fréquentes; elles représentent le héros-feu lui-même considéré comme combattant, frappant, etc.; de là vient qu'elles sont douées de qualités particulières qu'il est étrange d'attribuer à des objets inanimés. Souvent elles sont considérées comme possédant une véritable personnalité, douées d'intelligence et même de volonté. Elles obéissent à la voix ou même au simple désir de leur maître; elles le reconnaissent dans la mêlée et reviennent dans sa main après avoir frappé le but; nous trouvons tous ces traits et d'autres aussi curieux dans le récit du grand combat qui termine le Râmâyana.

Indra possède, lui aussi, une arme particulière, par laquelle il affirme et maintient sa puissance : c'est le vyra, équivalent exact de la foudre de Zeus ; les exemples analogues ne manquent pas, même dans la littérature grecque ; on peut citer : les armes merveilleuses d'Achille, les flèches d'Apollon qui ne manquent jamais le but ; l'arc d'Ulysse que lui seul peut bander et qui lui sert à massacrer les prétendants, etc.

Il en est de même dans les légendes germaniques ; il est bien rare que le héros n'y soit pas accompagné d'un auxiliaire ou muni d'armes et d'instruments merveilleux qui l'aident à accomplir l'exploit. Lui seul peut s'en servir, et leur concours lui est nécessaire. C'est ainsi que Sigfried, outre le cheval Grani, possède l'épée Gram ou Balmunc et la Tarnkappe ; de même Parsifal combat avec l'aide de la lance sacrée ; c'est sans doute à la lumière de ces analogies qu'il faut expliquer l'épine ou Schlafdorn dont Odin se sert pour plonger Brunehilde dans un sommeil qui n'est que l'image de la mort ; enfin, le motif bien connu et tant de fois étudié du chevalier au cygne, qui figure dans la légende de Lohengrin, nous

paraît comporter une interprétation identique.

Les animaux serviteurs du héros. — Le cheval Grani. — Le cheval de Sigfried, qui prend part à tous ses exploits, est de naissance illustre et presque divine; il est le descendant de Sleipnir, l'étalon à huit pattes d'Odin ; il nous apparaît en plusieurs endroits comme l'auxiliaire indispensable, l'instrument nécessaire de l'exploit, et de même que nul autre que Sigfried ne pourrait l'accomplir, de même Sigfried ne pourrait se servir à cet effet d'une autre monture; d'après le *Völsunga*, nul ne pourra franchir les flammes qui entourent Brunehilde, sauf celui qui viendra monté sur le cheval Grani. Lorsque Sigfried a décidé de prêter son aide à Gunther pour conquérir la Vierge endormie, ce dernier essaie vainement de franchir les flammes avec l'aide de son propre cheval. Même monté sur Grani il ne peut y parvenir ; Sigfried en personne doit prendre l'apparence de Gunther et pousser Grani au milieu des flammes. Celles-ci, à ce moment, redoublent d'impétuosité et produisent un bruit effrayant ; mais Grani les franchit sans difficulté. Nous saisissons ici la véritable nature

du cheval de Sigfried; comme son maître lui-même, il est un symbole du feu ; c'est pour cette raison que Sigfried et lui peuvent seuls traverser les flammes, étant de la même nature qu'elles.

Le cygne de Lohengrin. — La légende du chevalier au cygne qui fournit à Wagner le sujet de son Lohengrin, nous offre une occasion particulièrement intéressante pour étudier la formation et le développement des fictions analogues. L'interprétation de ce cygne qui conduit un chevalier a donné lieu à des controverses nombreuses, sans que la question en soit notablement éclaircie. Tandis que Pleyte le considère comme un très ancien symbole de la lumière, J. Hoffory en fait au contraire une conception du nuage, spéciale aux Germains. Enfin, dans un article récent, M. Blœte, après avoir indiqué ces diverses hypothèses, prend le parti de voir dans le cygne de Lohengrin un cygne véritable. Il existait peut-être, selon lui, dans la région et à l'époque où la légende a pris naissance, une race de cygnes migrateurs qui, partant à l'automne pour des pays plus chauds, et revenant au printemps, pouvaient être considérés comme

amenant la belle saison et l'emmenant avec eux. Le mythe serait donc un mythe des saisons. Lohengrin serait le printemps attendu avec impatience par la terre qui souffre des rigueurs de l'hiver. Mais la félicité qu'il apporte ne peut durer éternellement, et le beau chevalier s'en ira, en même temps que l'oiseau voyageur, aux premières atteintes de l'hiver.

Le moindre défaut de cette interprétation, c'est qu'elle ne repose sur rien de certain, puisque l'auteur lui-même est obligé de convenir, après une fort savante étude ornithologique, que les cygnes qui, actuellement fréquentent les régions qu'il indique comme étant le berceau de la légende, ne sont pas voyageurs; et c'est une hypothèse toute gratuite que de supposer, comme il le fait, qu'à l'époque où naquit la légende, les cygnes émigraient peut-être.

Il semble donc bien qu'il faille écarter l'hypothèse naturiste et considérer notre cygne comme un oiseau mythique. Du même coup s'effondre l'hypothèse qui fait du mythe de Lohengrin un mythe des saisons; ou du moins elle ne repose plus que sur l'assimilation bien

risquée de l'héroïne malheureuse avec la terre durant la mauvaise saison.

Nous remarquerons, pour notre part, la corrélation très étroite qui existe entre le cygne et le chevalier. Leurs rapports semblent bien être plus intimes que ceux d'un animal familier avec son maître, d'un cavalier avec sa monture. Le cygne est doué de volonté et d'intelligence, et l'on ne sait si c'est le chevalier qui guide le cygne, ou si c'est au contraire le cygne qui entraîne à sa guise le chevalier. Pour mieux dire, ils n'ont l'un et l'autre qu'une volonté et qu'une intelligence ; ils ne sont que les deux manifestations d'un être unique. On est donc amené à croire qu'à l'origine de la légende, il était question non pas d'un chevalier accompagné d'un cygne, mais d'un chevalier métamorphosé en cygne, qui reprenait et perdait alternativement la forme humaine. Ainsi s'expliquerait l'apparition subite du cygne au moment précis où Lohengrin veut s'éloigner. Il est facile d'admettre que, par suite du succès considérable auquel la légende dut sa diffusion, et dans les nombreuses adaptations dont elle fut l'objet, le détail merveilleux du chevalier-cygne

parut trop irrationnel, et que l'on en vint à séparer les deux êtres tout en laissant subsister entre eux une sorte de parenté mystérieuse.

Nous n'en sommes d'ailleurs pas réduits à l'hypothèse, et l'étude d'une légende analogue assez connue peut nous fournir sinon une preuve, du moins une indication précieuse en faveur de cette interprétation. Il s'agit de la légende des enfants-cygnes (1). Le motif principal consiste dans la métamorphose de jeunes enfants qui, nés avec une chaîne d'or au cou et abandonnés dans une forêt, sont changés en cygnes après avoir perdu cette chaîne. Ils ne peuvent reprendre forme humaine que lorsque leur parure leur est rendue, et l'un d'eux, dont la chaîne a été brisée, est condamné à rester cygne. Un lien s'établit de bonne heure entre les deux légendes, et l'on fit de Lohengrin un de ces enfants-cygnes, à la fortune duquel est attaché son frère sous la forme qu'il doit garder. Il est très vraisemblable que ces légendes ont une origine commune, et qu'elles reposent sur la même conception. Nous pouvons donc dès maintenant admettre l'identité primi-

(1) V. sur cette légende des enfants-cygnes un article de M. Gaston Paris dans la *Romania* xix, 314.

tive du héros et du cygne. Notre motif mythique se réduit alors à cette formule : le héros vient sous la forme d'un cygne, reprend la forme humaine pour épouser l'héroïne, et la perd de nouveau quand il s'éloigne d'elle.

Le cygne mythique, et même l'idée de la transformation du héros en cygne ne sont pas sans analogues dans les mythologies indo-européennes. Les Védas connaissent deux oiseaux, le hamsa et le çyena, qui sont sans aucun doute les ancêtres de tous les oiseaux mythiques. Le çyena est un faucon ; c'est l'oiseau favori d'Indra et l'on ne peut méconnaître son étroite parenté avec l'aigle de Zeus. Participant de la nature du dieu, il est, comme lui, un symbole de la flamme. Le hamsa, au contraire, est un animal aquatique comme notre cygne. Il est l'image de l'élément liquide, de la libation, et la mythologie grecque qui a adopté le çyena a aussi son hamsa. La fable de la métamorphose de Zeus en cygne pour obtenir l'amour de Léda, est une variante du même mythe : le cygne est dieu, en tant qu'il est une forme de Zeus ; il est donc un symbole du feu qui recherche la libation ; mais il a pris une forme apparentée à

celle de la libation. Il y a là, si l'on peut dire, un phénomène d'attraction mythique analogue à celle par laquelle, dans certains cas, l'objet à conquérir, un trésor par exemple, participe dans une certaine mesure de la nature du feu sacré (1).

Il n'y a donc, entre le mythe de Lohengrin et le mythe de Zeus et de Léda qu'une différence de mise en œuvre, le premier étant même plus clair et plus satisfaisant au point de vue de l'idée mythique, puisque le chevalier ne reste cygne qu'avant et après son union avec l'héroïne, et qu'il possède, tant que dure cette union, la forme du héros avec ses qualités ordinaires. Il y a là un motif très caractérisé d'*alternance* : le feu, avant de se manifester, est en germe dans la libation ; il revêt donc une forme qui convient à celle-ci ; mais lorsqu'il s'est uni à l'héroïne-libation, c'est-à-dire lorsqu'il a pris vie en tant que feu, il revêt aussi la forme correspondante au feu, celle du héros.

En résumé, il semble que l'on puisse affirmer

(1) Nous verrons plus loin que le trésor mythique est un symbole du feu dont il représente l'état occulte, caché, par exemple quand il est enfoui dans la terre.

d'une façon à peu près générale, que les animaux que la légende place à côté du héros résultent d'une sorte de dédoublement de celui-ci. Ce dualisme a souvent été précédé d'un état de la légende où le héros était représenté comme se métamorphosant en tel ou tel animal ; et l'idée première de cette métamorphose avait été sans doute inspirée par des épithètes comportant des comparaisons du feu ou de la libation avec certains animaux, primitivement accolées aux termes métaphoriques dont naquit la personnification du héros.

Armes et attributs divers. — L'épée Grani. — L'épée Gram ou Belmunc a été, d'après la Völsunga, apportée sur terre par Odin qui, apparaissant soudain dans un festin de noces auquel assistait Sigmund, père de Sigurd, la planta dans le tronc d'un chêne en disant qu'elle était destinée à celui-là seul d'entre les héros présents qui pourrait l'en arracher. Tous s'y essayèrent en vain ; mais lorsque Sigmund s'en approcha, l'épée sortit comme d'elle-même du tronc ; ce trait marque bien l'affinité particulière qui existe entre le héros et son arme. Cette arme fut brisée par Odin lui-même, dans

le combat où Sigmund perdit la vie ; mais son fils Sigurd en hérita, et lui seul put la reforger avec l'aide du nain forgeron Regin. C'est seulement à l'aide de cette épée qu'il devait accomplir l'exploit, tuer le dragon Fafnir et briser l'armure enchantée de Brunehilde.

La lance sacrée de Parsifal. — Nous indiquerons plus loin le rôle du Graal et de la lance sacrée en tant qu'objets précieux que le héros doit conquérir. La lance mérite d'être considérée à part comme arme magique. La légende rapporte en effet que cette lance, qui n'était autre que celle dont avait été percé le cœur du Christ, avait été rapportée, comme le Graal lui-même, par Joseph d'Arimathie, et confiée aux soins du Roi-Prêtre du Graal et de sa garde mystique. Lorsque Amfortas partit pour détruire le royaume maudit de Klingsor, il s'arma de cette lance merveilleuse ; mais, par sa faute, elle tomba entre les mains du magicien ; et Amfortas, déchu de la puissance que lui conférait sa pureté, blessé par l'arme magique qui devait lui assurer la victoire, revient à Montsalvat, ayant au flanc la plaie saignante qui ne devait se fermer que lorsque, le sacrilège

étant racheté, la lance sacrée serait ravie à Klingsor. En effet, Parsifal ayant accompli l'exploit de rédemption, rapporte au sanctuaire l'arme divine, qui par l'attouchement de la pointe, guérit la blessure d'Amfortas.

Cette lance possède donc des attributs plus remarquables encore que l'épée de Sigurd : comme celle-ci, elle est l'arme indispensable qui seule peut permettre au héros d'accomplir l'exploit. C'est par sa puissance, beaucoup plus que par la vaillance de Parsifal que s'écroule le royaume maudit de Klingsor. Mais elle possède cette puissance particulière, de guérir les blessures qu'elle a faites : cette conception, tout étrange qu'elle paraisse, n'est pas unique dans les mythologies indo-européennes ; on sait en effet que telle est également la vertu magique de la lance d'Achille, et l'on peut encore en rapprocher le double rôle d'Apollon qui est à la fois le dieu archer, celui qui frappe de loin et dont la flèche ne manque jamais son but, et le dieu guérisseur, père d'Esculape. L'idée dont elle dérive est assez claire : la flamme, en effet, dont la la lance ou les flèches sont un symbole, peut être considérée comme transperçant la libation,

et ainsi la détruisant, la consumant ; mais d'autre part, elle la fait passer de l'état de mort (mrita) à l'état de vie (amrita).

La Tarnkappe. — Un attribut assez ancien de Sigfried, dans la tradition allemande, et particulièrement dans le Nibelungenlied est le manteau ou coiffure appelé Tarnkappe. Cette coiffure semble bien n'avoir rien de commun avec le Hœghishelm ou Casque d'effroi, que porte Fafnir dans les légendes nordiques, et qui a la propriété de pétrifier ceux qui le regardent (cf. la tête de la Méduse) ; la Tarnkappe a d'abord appartenu aux nains qui gardaient le trésor des Nibelungen ; elle doit donc participer de leur nature et symboliser comme eux le feu réduit, amoindri ou en germe. Et de fait lorsque Sigfried s'en revêt, il devient invisible ; mais il acquiert du même coup la force de douze hommes, et ceci est plus difficile à interpréter. Il semble pourtant qu'il y ait là une combinaison d'idées résultant de deux conceptions différentes de la libation, considérée d'abord comme recélant, contenant le feu sacré, puis comme nourricière, augmentant sa force, sa supériorité. La combinaison des deux idées serait évidem-

ment bien subtile si elle avait été faite consciemment ; mais il est à croire que chacune d'elles est née et s'est développée à part ; il y a eu le vêtement qui rend invisible et le vêtement qui augmente la force ; et c'est seulement lorsqu'on n'en comprit plus l'origine que l'on fondit ensemble ces deux fictions.

CHAPITRE IV

Les ennemis du héros.

Les ennemis du héros sont des êtres malfaisants, des puissances mauvaises, par opposition au rôle bienfaisant du héros même. Mais cette idée d'ordre moral n'est pas primitive. Comme nous l'avons dit plus haut, l'artifice de rhétorique qui personnifie l'idée abstraite de la non-célébration du sacrifice en créant des êtres considérés comme mettant obstacle à l'union du feu et de la libation, a donné naissance à toute cette catégorie de figures mythiques. Ce sont elles qui se trouvent, sous des formes très diverses, en face du héros pour s'opposer à l'exploit par lequel il doit se manifester. C'est contre elles que le héros combat, mais il est de sa nature d'en triompher toujours.

Tandis que le héros revêt généralement la forme humaine, l'ennemi qu'il a à vaincre se présente sous des apparences très diverses ; il

prend souvent, surtout dans les légendes les plus anciennes, une forme monstrueuse qui contraste avec la beauté du héros ; mais le type s'est rationalisé peu à peu et s'est rapproché lui aussi de la forme humaine.

1° *Animaux monstrueux, dragons.* — Le dragon, serpent monstrueux, redoutable et invincible pour tous sauf pour le héros, est bien connu de toutes les mythologies indo-européennes. Les mythes développés par la littérature, comme les contes populaires en offrent de nombreux exemples : il nous suffira de rappeler, parmi les premiers, l'Ahi védique, ou Vritra, le serpent Python, le Sphinx, le dragon qui garde la Toison d'Or ou les Pommes des Hespérides, l'hydre de Lerne, etc. Le dragon mythique dérive de la conception védique de l'obstacle comme *serreur, enserreur* de lalibation (pour l'empêcher de couler et la tenir à l'écart du feu) et le Vrita est l'exemple le plus primitif de cette conception ; on conçoit par suite que l'obstacle devant être considéré comme « celui qui enserre » on l'ait figuré sous la forme d'un serpent. Sa description tant de fois répétée ne varie guère : c'est un serpent ailé, aux têtes

multiples, dont le corps est couvert d'écailles, et qui vomit du feu par la gueule.

Les dragons de Sigfried. — Sigfried est, comme nous l'avons dit, un héros destructeur de monstres. Dès son enfance, il tue, dans la forêt où son maître le forgeron Mime l'a envoyé, un grand nombre de serpents et de vipères. D'après le récit de la *Thidrekssaga*, il tue le dragon Regin, le fait cuire et le mange, c'est-à-dire s'en nourrit, se l'assimile. De même dans le *Seyfridslied*, le héros n'a d'autre prix de sa victoire que de se nourrir du corps de sa victime. Cette conception peut paraître étrange. Elle est pourtant facile à expliquer : le dragon a été vaincu et tué, c'est-à-dire que, en tant qu'obstacle, il disparaît. Il laisse donc échapper le liquide-oblation qu'il retenait et dont le héros-feu sera alimenté. Cela est si vrai que dans le Sigfried lied, on trouve une idée difficilement explicable autrement, mais qui devient très claire à la lumière de ces interprétations. — Quand Sigfried a tué les dragons, serpents, vipères, etc., il en fait un amas, les couvre de troncs d'arbre et y met le feu. Or les corps des dragons, au lieu de brûler ou de cuire, se fondent et se résolvent en un liquide, dans lequel

le héros se baigne, et qui le rend invulnérable. Nous trouvons ailleurs, et nous interprétons de même, une formule extrêmement précieuse, parce qu'elle nous montre à la fois l'absurdité logique de la fable, et la parfaite simplicité de la formule mythique : elle se trouve dans le Beowūlf anglo-saxon (1), qui rapporte à Sigmund un épisode analogue : ici le dragon frappé à mort brûle de lui-même et se résout en eau. Il serait difficile d'imaginer quelque chose de plus absurde si on veut le prendre au sens rationnel, puisque le dragon brûle et fond par un phénomène spontané et du seul fait de sa mort. Rien de plus clair au contraire dès qu'on l'interprète par comparaison avec les récits analogues que nous avons mentionnés ; le dragon étant mort, l'obstacle a disparu ; donc le liquide-oblation peut couler et s'enflammer.

On peut tirer encore une indication de la nature de l'arme avec laquelle Sigfried triomphe du dragon dans la Thidrekssaga : il le tue non avec une épée, mais avec un arbre enflammé.

(1) Beowülf, édité par Heyne Socin, v. 898.

Ces traits significatifs ne se trouvent plus dans le récit de la Völsunga Saga ni dans l'œuvre de Wagner qui s'en est inspiré. Ici le dragon est donné comme le gardien d'un trésor. Nous pouvons donc l'identifier d'une manière directe avec le dragon qui garde, dans la mythologie grecque, la Toison d'Or ou les Pommes d'Or des Hespérides ; l'or que détient le dragon est un symbole de l'état brillant qu'obtiendra le héros-feu lorsqu'il aura triomphé de l'obstacle.

2° *Etres fantastiques à forme humaine plus ou moins monstrueuse ; le Raksasa de la mythologie hindoue.* — Les figures mythiques très nombreuses et diverses que nous rattacherons à cette deuxième catégorie dérivent de conceptions semblables à celle du Raksasa des récits fabuleux de l'Inde. Le Raksasa (de *raks*, garder) est, dans la mythologie brahmanique, un démon qui trouble les sacrifices ; dans le développement littéraire, il a reçu un rôle en rapport avec cette conception. Dans le Râmâyana, c'est le roi des Raksasas qui ravit Sîtâ à Râma ; le Raksasa réunit d'ailleurs les traits caractéristiques de plusieurs personnages mythiques dont nous au-

rons à nous occuper (1). Le raksas prend à volonté toutes les formes qu'il lui plaît. Il peut se faire à son gré une taille énorme ou minuscule. C'est donc à lui que nous devrons rattacher les nains et les géants. De même qu'il peut modifier sa propre forme, il peut aussi changer les apparences des choses, et possède tous les secrets de la magie; il est donc par là l'ancêtre des magiciens et des enchanteurs; enfin, sous sa forme habituelle, il est d'une laideur effroyable et monstrueuse comme les dragons dont nous avons parlé plus haut, il a plusieurs têtes: le surnom du roi des Raksasas, ennemi de Râma, est Daçagrîva « celui qui a dix cous ». On voit que ces diverses conceptions sont encore toutes voisines l'une de l'autre.

Les Nibelungen. — Les véritables ennemis de Sigfried, ce sont les Nibelungen, personnages mystérieux sur lesquels les différentes versions de la légende fournissent des données à la fois si vagues et si contradictoires. Dans le Nibe-

(1) Le nom même de l'ogre, bien connu des contes populaires, semble bien venir de la même racine *raks*; tout au moins peut-on en rapprocher le grec ἔρκος et le latin *orcus*.

lungenlied, ils constituent une véritable famille, une sorte de « clan » de princes farouches et de leurs vassaux, ennemis irréductibles de Sigfried et des siens, âpres à reconquérir le trésor maudit. En somme, leur origine se confond avec celle du trésor qui, de tous temps et dans tous les poèmes du cycle, est appelé « le trésor des Nibelungen » ou « Niflungen »; mais chacun de ces poèmes les imagine à sa manière, ce qui semble bien prouver que leur nom seul est mythique et qu'il n'était primitivement qu'une appellation donnée au trésor. Que signifie donc le nom de Nibelungen?

La Cosmogonie scandinave nous apprend que le monde fut formé à l'origine par la réunion du *Mupelsheim*, ou pays du feu, et du *Niflheim*, ou pays des nuées obscures, placés à chaque extrémité du *Ginnungapap*, ou gouffre des gouffres, le Chaos scandinave (1). Plus tard le mot *Niflheim* ou *Niflhel* signifie « l'enfer ». En vieux haut allemand, les mots *nebŭl, nepöl*, signifient « obscurité, brouillard », et l'on peut donner le même sens à *Niflung* ou *Nibelung*. Si nous quittons la branche germanique pour rattacher le mot à la

(1) Grimm, *deutsche Mythologie*, p. 7.

famille indo-européenne, nous mettrons, en face de *nebül* ou de *nifl*, le sanscrit *nabhas*, qui signifie primitivement nuée, et les correspondants grecs νέφος, νεφέλη (rapprocher νύμφη) qui présentent le sens général d'obscur et d'humide. Le trésor des Nibelungen serait donc primitivement le trésor qui vient de l'obscurité, de l'enfer, de l'eau, toutes ces conceptions étant équivalentes au point de vue mythique. De là à personnifier les Nibelungen et à en faire d'abord les génies de l'obscurité et de l'élément humide, la transition était facile et tout à fait dans les habitudes mythiques — comparer, dans la mythologie grecque, la famille des Centaures, fils de la Nuée (νεφέλη). Mais quand on n'a plus compris leur sens mythique originel, ces Nibelungen sont devenus une dynastie de personnages mystérieux, ayant gardé de leur signification première le caractère d'êtres cruels et mauvais et un rôle hostile au héros. Il est à remarquer d'ailleurs, comme on l'a fait, que dans le Nibelungenlied, Gunther et ses frères ne sont appelés Nibelungen que lorsqu'ils sont en possession du trésor.

Les Nains. — Nous verrons plus loin quelles sont les origines diverses que la légende assigne au trésor merveilleux. Notons seulement ici que, dans la plupart des cas, ses possesseurs primitifs sont des nains. Dans la légende du Nord, il appartient au nain Andvari, caché dans une cascade sous la forme d'un brochet. D'après le Seyfridslied, le trésor appartient au roi des Nains Nyblinc. Après la mort de celui-ci, il est entre les mains de ses trois fils. C'est à leurs dépens que Seyfrid s'en empare. De même dans le Nibelungenlied, Sigfried s'empare du trésor du vieux roi Nibelunc après une lutte contre des géants et un nain, Alberich.

La tendance générale est donc de faire des Nibelungen un peuple de nains. Wagner lui-même y a obéi en faisant du nain Alberich le détenteur du trésor. Il est vrai que Alberich n'en est pas le premier propriétaire. Il l'a dérobé aux ondines qui l'avaient amassé dans les profondeurs du Rhin. Wagner concilie ainsi les deux données contradictoires de la légende.

Les nains sont particulièrement nombreux dans la mythologie allemande et dans les contes populaires. Leur principale caractéris-

tique, outre leur taille minuscule, est d'habiter les entrailles de la terre (où réside toujours, dans la mythologie, la libation obscure) et d'y entasser des trésors immenses dont ils sont les maîtres et qu'ils gardent jalousement; ils se rattachent ainsi à la conception de l'obstacle-gardien. Ils fondent et forgent l'or pour en faire des bijoux et des armes, et la comparaison s'impose avec les divinités du feu telles que Ἥφαιστος; rapprocher aussi le forgeron Mime de la légende germanique. Il faut remarquer que par ce caractère d'ouvrier du feu, le nain se rapproche de la nature du héros lui-même. Nous ne devons donc pas nous étonner que son rôle à l'égard de celui-ci ne soit point aussi nettement et constamment hostile. Les nains sont quelquefois ses auxiliaires, ou, après avoir été vaincus par lui, ils se mettent volontiers à son service. C'est ainsi que dans le Seyfridslied, Engel ne soutient contre Sigfried qu'une lutte très courte et devient son allié. De même Alberich, dans le Nibelungenlied, après avoir été vaincu deux fois par le héros, devient son serviteur fidèle et dévoué.

En somme, les nains paraissent symboliser le

germe de feu contenu dans la libation obscure. Il faut les rattacher — en se souvenant surtout du nain Andvari de la *Völsunga,* qui habite dans une cascade — à l'*Apâm-nâpat* ou « fils des eaux », des hymnes védiques, qui n'est autre que l'*Agni aja*, c'est-à-dire Agni non né, le feu sacré en germe, qui ne s'est pas encore manifesté.

Les géants. — Les géants sont partout représentés comme les ennemis éternels des dieux (c'est-à-dire des Dévas, des flammes brillantes). On rencontre à peu près dans toutes les mythologies indo-européennes cette idée d'une lutte surhumaine entre les dieux qui veulent établir leur suprématie et les géants qui la menacent. D'après Hésiode, les géants sont fils de Géa; comparer la Prithivî védique ; c'est la terre considérée comme base du sacrifice, c'est-à-dire une forme de la libation obscure. Hésiode les appelle déjà Cyclopes, mais ils ne se confondent pas avec ceux de la légende homérique. Les Cyclopes de l'*Odyssée*, en effet, touchent de près aux puissances de la mer (1). Nous ne

(1) Homère, Od. VII. Pars.

retiendrons d'eux que ce caractère de divinité des eaux (1) et leur rôle hostile au héros.

On explique généralement les luttes mythiques entre dieux et géants comme étant un souvenir des grandes convulsions de la nature. Et en effet, chez Hésiode, la lutte des Titans donne assez l'impression de cataclysmes naturels où les forêts, les rochers, les montagnes même arrachées et entassées les unes sur les autres jouent le rôle d'armes et de projectiles. Mais on trouve d'autres exemples dans la mythologie de lnttes aussi surhumaines ; il ne faut que se reporter aux combats du Râmâyâna pour s'en convaincre ; on s'y bat fréquemment à coups de rochers et même de montagnes tout entières. L'énorme pierre que lance Hector contre le camp des Grecs, ainsi que le rocher dont Polyphème cherche à écraser le navire d'Ulysse, peuvent encore en être rapprochés. L'argument n'est donc pas décisif qu'on tire de cette circonstance pour affirmer que les géants d'Homère et d'Hésiode sont des personnifications des grandes

(1) Rapprocher l'idée première contenue dans le mot Nybelung.

forces cosmiques. D'ailleurs, dans la mythologie germanique, la guerre entre les géants et les dieux est uniquement une lutte d'intelligence et de ruse et n'a rien de commun avec des phénomènes physiques.

Les géants ne semblent pas, dans l'œuvre de Wagner, se différencier bien nettement des Nibelungen, du moins leur action est commune; elle tend à anéantir la puissance des dieux; dans ce but, et Wagner a emprunté ce trait aux légendes eddiques, les géants tentent de s'emparer de *Freyja*, la déesse de l'amour, la gardienne des pommes d'or qui conservent aux dieux la jeunesse éternelle. Les dieux ont commis l'imprudence de promettre aux géants le don de Freyja comme salaire pour la construction du Walhall (1); mais le travail fini, pour éviter de tenir leur promesse, ils offrent à Fasolt et à Fafnir l'or et l'anneau ravis au nibeelunc Alberich. Mais l'or maudit exerce sur un sa puissance fatale. Fafnir tue Fasolt et

(1) Le Walhall est, dans les poèmes eddiques, la forteresse mythique des dieux. Wotan y est entouré d'une garde composée des guerriers les plus courageux morts sur le champ de bataille et recueillis par les Walkyries.

prend la forme d'un dragon pour veiller sur son trésor. Le rôle de Sigfried sera de tuer Fafnir pour reprendre l'or maudit sans violer la parole de Wotan (1).

On voit combien peu ces géants des légendes germaniques ressemblent aux ennemis monstrueux d'Ouranos et de Zeus daus les poèmes hésiodiques. Ils n'en possèdent ni les proportions énormes ni la force merveilleuse : dans les Eddas si le géant parvenait à bâtir à jour dit le château des dieux, c'est grâce au secours de son cheval Svadlifori. Nous en concluons que la véritable caractéristique de cette conception des géants, c'est moins leur taille et leur force surhumaines que leur hostilité contre les Dieux.

Le magicien. — Le magicien se retrouve deux fois comme ennemi du héros dans les légendes mises en œuvre par Wagner. Le poète a laissé de côté cette figure dans son adaptation de la légende de Tannhæuser, la jugeant accessoire et peu nécessaire à l'action ; mais il l'a conservée dans Parsifal où elle joue un rôle important.

(1) Wotan a promis lui-même l'or aux géants. Il ne peut le leur reprendre sans violer sa parole.

Les magiciens qui figurent très souvent dans les contes populaires y sont désignés surtout sous le nom d'enchanteurs. Leur rôle principal est en effet de produire des enchantements, c'est-à-dire de changer les apparences des choses. C'est ainsi que dans les contes on les voit souvent changer quelque beau prince ou quelque charmante princesse en une bête hideuse ; nous devons voir là une application de cette idée que l'absence du sacrifice en retient les éléments dans l'état obscur, et la laideur est, nous l'avons vu, dans la phraséologie mythique, un équivalent de l'obscurité. L'arrivée du héros, c'est-à-dire l'apparition du feu, met fin à l'enchantement et triomphe du magicien. D'ailleurs le héros lui-même peut produire des enchantements, mais ils seront d'un genre particulier et, en général, considérés comme bienfaisants ; les contes populaires en fournissaient de nombreux exemples : ces prodiges représentent ceux que semble accomplir le feu, changeant tout en or, élevant sur la nappe liquide de l'oblation l'édifice d'or des flammes, etc.

Dans le lied populaire où Wagner a puisé l'idée du Tournoi des Chanteurs, et qui contient

le récit d'une lutte poétique analogue entre quelques Minnesingers célèbres au château du margrave Hermann de Thuringe, il est dit que le chanteur vaincu dans le premier tournoi appela à son aide le magicien Klingsor. Celui-ci usa de sortilèges divers et tenta surtout d'embarrasser son adversaire en lui proposant des énigmes. Ce trait, d'autant plus curieux qu'il ne semble pas étroitement lié avec l'art du magicien ni avec celui du poète, nous rappelle le rôle du Sphinx qui, à la porte de la ville de Thèbes, tenta d'arrêter Œdipe par le même moyen. L'analogie est d'autant plus frappante que, dans un cas comme dans l'autre, le héros, s'il ne peut résoudre l'énigme, doit périr. Ce genre d'épreuves est également des plus fréquents dans les contes populaires (1). Cette conception si spéciale et si peu en rapport avec le rôle ordinaire du héros, doit dériver d'une idée mythique particulière. On peut l'expliquer par cette circonstance que l'énigme est une représentation du lien, de l'empêchement qu'il faut résoudre, c'est-à-dire délier (on peut

(1) Ploix, *op. cit.*, p. 135.

rapprocher αἴνιγμα de ἀνάγκη, sens de lien, attache). Le but de l'ennemi-obstacle est d'empêcher le feu de se manifester ; or, le feu peut se manifester par le crépitement qui se traduit par la parole ; il s'agit donc d'empêcher le héros de parler, et pour cela le magicien et le Sphinx lui posent des questions de nature à réduire au silence s'il n'est pas éclairé, clairvoyant ; le silence pour lui c'est la mort ; c'est pour cela que Œdipe ou Tannhæuser, s'il ne résout les énigmes, seront mis à mort. Mais s'il en triomphe, s'il trouve le mot, s'il parle, c'est qu'il est bien le héros-feu, et le Sphinx-obstacle ne peut rien contre lui : c'est donc lui qui disparaît.

Le même magicien Klingsor joue un rôle beaucoup plus important dans la légende de Parsifal. En face de Monsalvat, le temple de paix et de pureté fondé par Titurel, roi du Graal, pour y conserver les précieuses reliques, Klingsor a fondé le château de Perdition. Par ses enchantements néfastes, il a créé un lieu d'apparentes délices dans le but de séduire les Purs qui forment la garde du Graal. Amfortas, lui-même, le fils de Titurel et le roi du Graal, est

tombé dans ses pièges. Il faut, pour détruire sa puissance funeste, l'arrivée du sauveur, du rédempteur,Parsifal, qui, étant le héros, triomphera de tous les enchantements et, d'un signe, fera évanouir tous les prestiges du magicien. Il est intéressant de constater le dualisme symbolique qui place Klingsor comme puissance du mal en face de Parsifal, puissance du bien, et le château de Perdition en face de Montsalvat ; d'autre part on peut remarquer dans la nature même des prodiges créés, une certaine confusion entre le rôle du héros et celui du magicien ; mais la splendeur du château de Perdition n'est qu'apparente et trompeuse, et l'idée qui domine est celle de laideur morale.

4e. — Enfin, en rationalisant complètement cette conception des « ennemis du héros », on en est arrivé à faire abstraction de tout caractère monstrueux et merveilleux, et l'obstacle se trouve représenté simplement par un personnage hostile au héros ou à l'héroïne. Tantôt, c'est le ravisseur de l'héroïne, par exemple Pâris dans la légende d'Hélène ; tantôt ce sont en tant que gardiens, les mauvais parents qui maltraitent l'héroïne, menacent sa vie, etc. Nous

en avons pour exemple, dans la légende de Lohengrin, les parents d'Elsa. Ils sont redoutables à tout autre qu'au héros, mais ils doivent disparaître, vaincus et anéantis, dès son apparition.

CHAPITRE V

L'héroïne

Le nœud essentiel de l'action mythique, est l'union du héros avec l'héroïne. Cette union, comme nous l'avons dit, est toujours considérée comme résultant d'une conquête, entourée d'obstacles dont le héros prédestiné peut seul triompher. Le caractère de l'héroïne est donc d'être à la fois le prix de la conquête, et c'est là sa véritable signification si nous nous reportons à la naissance du mythe, et l'objet désiré, aimé, — l'amante, l'épouse.

Le rôle de l'héroïne n'est pas, en général, l'équivalent féminin de celui du héros, et les mythologues qui n'ont vu dans cette différence de sexes qu'un détail de mise en œuvre, n'ont eu raison que pour quelques cas déterminés. En général, l'héroïne est un personnage à peu près passif: elle attend la venue du héros sans rien faire pour la hâter; elle subit sa conquête sans l'avoir voulue. Son rôle est à ce point de vue

à peu près semblable à celui du trésor ou de l'objet, quel qu'il soit, que le héros doit conquérir.

Ce n'est pas cependant qu'elle n'exerce aucune influence sur l'action ; mais cette influence est toute inconsciente ; elle dérive de sa signification mythique ou des événements qu'elle subit, mais non pas de sa volonté. C'est ainsi que le plus souvent l'exploit est provoqué par l'amour qu'elle a inspiré au héros, soit qu'il l'aime sur sa réputation, comme nous verrons que Gunther aime Brunehild, soit qu'il l'ait eu déjà comme épouse et qu'elle lui ait été enlevée ; le cas est très fréquent et nous en avons cité des exemples d'ailleurs bien connus.

Avant l'arrivée du héros, l'héroïne est d'habitude dans une situation dangereuse ou pénible ; le cas le plus fréquent est d'être retenue prisonnière par un ravisseur, ou par des êtres monstrueux, ou par des parents cruels et pervers. Quelquefois aussi elle est plongée dans un sommeil profond ; mais cette situation doit toujours cesser à l'arrivée du héros qui la délivre, comme l'approche du feu a pour effet de faire sortir la libation de l'état d'obscurité, d'oppression où elle était aux mains des « empêcheurs »

pour la faire passer à l'état brillant, conçu comme une heureuse délivrance.

En retour, la conquête ou la perte de l'héroïne équivalent, pour le héros, à un changement d'état, facilement explicable par des considérations analogues : le feu est accru, fortifié par la libation ; il acquiert grâce à elle toutes les qualités qui le caractérisent : au contraire, quand il en est privé, il perd en même temps tout ou partie de ces qualités.

C'est ainsi que, dans les légendes que nous étudions, le rôle de l'héroïne et son influence sur l'action peuvent se ramener à quelques idées principales qui sont les suivantes :

1° Dans le cas le plus ordinaire, l'héroïne communique au héros un certain nombre de dons plus ou moins merveilleux qui lui permettront de mener à bien ses entreprises postérieures ; on peut en voir déjà un exemple dans la légende de Médée mettant sa science et ses incantations au service de Jason pour conquérir la Toison d'or.

2° Une idée assez fréquente est celle d'après laquelle le héros doit soutenir une lutte contre l'héroïne elle-même avant de la posséder. Cette

conception semble en contradiction avec ce que nous avons dit de la passivité de l'héroïne ; mais elle n'est certainement pas primitive ; c'est sans doute une corruption, une adaptation de l'idée de conquête aux légendes où manque le personnage de l'ennemi-obstacle.

3° Enfin l'héroïne est souvent la cause involontaire de la déchéance, de la mort ou du départ du héros.

D'ailleurs, l'héroïne est presque toujours fille de roi et d'origine divine, comme le héros. Elle est belle et possède des vêtements brillants.

LA VIERGE ENDORMIE

Le récit de la *Völsunga* nous montre Sigfried arrivant auprès d'une montagne sur laquelle est bâti un château entouré d'une barrière de flammes. Sigfried pousse son cheval Grani au travers des flammes, pénètre dans le château où se trouvait une femme endormie, vêtue d'une armure complète. Il ne put enlever la cuirasse qui semblait tenir à la chair ; alors il la fendit d'un coup d'épée, et la jeune femme se réveilla. Dès qu'elle eut repris ses sens, elle le salua et

lui enseigna des formules magiques et autres choses utiles à savoir. Puis ils se promirent de s'épouser ; Sigfried donna à la vierge un anneau d'or et continua sa route.

Le motif de la vierge endormie que le héros réveille est fréquent dans les contes populaires. Nous le retrouvons déjà dans l'un des plus connus des contes de Perrault, *la Belle au bois dormant*. En Allemagne, l'*histoire de Dornröschen*, recueillie par les frères Grimm, contient exactement les mêmes éléments : l'héroïne est endormie pour avoir été piquée par une épine ou un fuseau. Elle dormira jusqu'à l'arrivée du héros qui seul doit la réveiller. Il la rencontrera par hasard et devra franchir un obstacle pour arriver jusqu'à elle. Cet obstacle sera, soit un jardin embroussaillé, soit une montagne de verre, soit un château gardé par des génies malfaisants, soit une barrière de flammes. Le héros vient à bout sans aucune peine de ces difficultés insurmontables pour tout autre. Il trouve enfin l'héroïne qu'il réveille par le seul fait de sa présence ou en la touchant de sa main. Rien n'est plus facile que l'interprétation de ces divers details : l'héroïne endormie représente la liba-

tion obscure, non vivifiée, non réveillée par le feu. Pour arriver à elle, le héros est obligé de traverser l'obstacle qui participe soit de la nature de la libation obscure (montagne de verre, jardin embroussaillé, etc.), soit de la nature du feu (barrière de flammes), soit de la nature de l'ennemi mythique. Si le héros rend la vie à l'héroïne, celle-ci, une fois réveillée, lui rend un office analogue ; elle augmente l'intensité de sa vie mythique en lui donnant ou en développant en lui les qualités que nous avons reconnues comme essentielles au type du héros : ainsi Brunehild augmente la vigueur et le courage de Sigfried en lui faisant boire un breuvage magique ; elle le rend aussi plus sage en lui enseignant les « runes », plus clairvoyant en lui prédisant l'avenir. C'est que, si le feu excite l'activité de la libation, en retour la libation nourrit et fortifie le feu.

BRUNEHILD. — LES VALKYRIES.

La vierge que réveille Sigfried, c'est Brunehilde ou Brynhild (la combattante à la cuirasse). C'est une Valkyrie, mais elle a désobéi

à Odin en donnant malgré lui la victoire à un roi qu'elle aimait. Pour la punir, Odin l'a privée de sa divinité et l'a piquée de l'épine magique, afin que, plongée dans un profond sommeil, elle devienne la conquête d'un mortel. Elle obtint pourtant que cet homme fût du moins le plus brave de tous ; c'est pourquoi Odin élève autour d'elle une barrière de flammes, que nul ne peut franchir, sauf le libérateur prédestiné, celui qui viendra à l'heure fixée par les Nornes, monté sur le cheval Grani.

Les Walkyries sont, dans la mythologie allemande primitive, des femmes-cygnes qui volent ou nagent et possèdent des ailes d'oiseaux aquatiques. Une des formes les plus curieuses de la légende nous apprend que Brunehild avait été endormie pour avoir donné la victoire au roi Hyalingunnar qui s'était rendu maître d'elle en lui dérobant son vêtement de cygne. Ce détail nous fournit déjà une indication du caractère réel des Walkyries : nous devons les rapprocher du cygne de Lohengrin, de celui de Léda, et du hamsa védique qui symbolisent la libation. Nous trouverons une confirmation très précieuse de cette identité dans le rôle que les

légendes du Nord leur assignent : ce sont elles qui tendent aux dieux et aux héros la coupe dans laquelle ils boivent l'ambroisie (1). Elles sont donc, comme *Hébé* et *Ganymède* qui remplissent le même rôle dans la mythologie grecque, une personnification de l'ambroisie elle-même, c'est-à-dire de la libation.

Pourtant le caractère de déesses belliqueuses semble avoir nettement prévalu. Etymologiquement, les Walkyries sont les « chercheuses de Wall » ; les *Wall* sont les guerriers morts sur le champ de bataille et les Walkyries les emportent dans la *Walhalla* où ils doivent former pour Odin une garde contre ses ennemis les géants. Elles assistent donc les guerriers dans les combats et disposent à leur gré de la victoire et de la mort : leur rôle est du reste le même que celui des déesses homériques qui prennent elles-mêmes une part active aux combats. La Walkyrie armée d'une cuirasse nous rappelle Athènè et les Amazones.

Mais nous devons les comparer surtout aux *Apsaras* de la mythologie de l'Inde. Celles-ci ont aussi la fonction d'accompagner au ciel

(1) Grimm, *Deutsche Myth.*, p. 348.

les âmes des guerriers, ainsi qu'il ressort entre autres textes d'un passage du Mahabhârata (12, 36, 57 197). De plus elles sont les servantes d'*Indra* comme les Walkyries sont celles d'*Odin* et remplissent auprès du dieu le même office. Enfin l'interprétation des Apsaras comme personnification de l'élément liquide s'appuie encore sur l'étymologie de leur nom qui signifie sans doute les « aqueuses, les humides, » et sur l'origine que leur assigne le Râmâyana d'après lequel elles sont sorties du barattement de l'Océan (1).

BRUNEHILDE DANS LE NIBELUNGENLIED; LUTTE DU HÉROS CONTRE L'HÉROINE.

Dans la tradition du Nibelungenlied, Brunehilde n'est plus la déesse fille d'Odin, c'est une princesse, célèbre par sa beauté et sa vaillance, et qui règne dans une île lointaine. Elle provoque à des épreuves d'une difficulté surhumaine les guerriers qui prétendent à sa main. Il faut lancer mieux qu'elle le javelot, jeter plus loin qu'elle une énorme pierre, etc. Gunther s'en éprend sur sa réputation et désire l'épou-

(1) V. Râmâyana, 1.45.

ser ; mais il est incapable de triompher à lui seul de ces épreuves redoutables. C'est pourquoi il prie Sigfried, de l'accompagner et de lui prêter assistance. Sigfried, coiffé de la Tarnkappe qui le rend invisible et lui donne la force de douze hommes, se substitue à Gunther et vient facilement à bout de Brunehilde. Celle-ci se reconnait vaincue et accepte Gunther pour son époux. — Cette conception nouvelle du personnage de Brunehilde est intéressante en ce qu'elle nous donne un exemple de la rationalisation progressive des mythes qui tendent à l'anthropomorphisme et à la reproduction des types observés, à mesure qu'ils sortent davantage de la période de tradition anonyme pour créer des œuvres littéraires, individuelles et conscientes. La femme-cygne de la mythologie allemande primitive était devenue déjà, dans la Völsunga, l'héroïne casquée, la Vierge à la cuirasse, qui n'a plus de surhumain que sa beauté, sa force, sa science et son origine divine ; mais c'était encore trop pour qu'elle pût prendre place dans l'action humanisée et rationalisée du Nibelungenlied ; et de même que Sigfried est devenu le banal et impersonnel héros des chansons de

chevalerie, prince de quelque royaume lointain, fils d'un vieux roi débonnaire un peu ridicule, de même Brunehilde est devenue la traditionnelle « princesse lointaine » dont le héros s'éprend sans la connaître, sur sa réputation de femme plus belle et plus vaillante que toutes les autres. L'épine magique, le sommeil merveilleux, la barrière de flammes autour du château enchanté, tout cela a disparu, pour faire place à des détails plus en rapport avec la nouvelle incarnation de Brunehilde, et qui devaient, plus que cet appareil de contes bleus, plaire aux barons batailleurs auxquels s'adressait le Nibelungenlied. — L'amazone hardie, la princesse farouche et cruelle, au caractère si conventionnel, qui ne veut reconnaître pour son maître que celui qui se révélera supérieur à elle en force et en vaillance, est bien connue de la mythologie indo-européenne. Il y a là un cas particulier de la lutte pour la conquête d'une femme, analogue à ceux que nous avons déjà rencontrés, dans le Tournoi des Chanteurs de Tannhæuser, par exemple, où le héros doit, pour obtenir l'amour d'Elisabeth, se montrer supérieur par ses talents poétiques, à tous ses

concurrents. Il est à peine besoin d'indiquer les fables qui, dans les littératures indo-européennes, reproduisent une conception analogue. Citons seulement dans la littérature sanscrite, les jeux institués pour le mariage de Sîtâ (dans le Râmâyana), en Grèce les épreuves que Pénélope impose à ses prétendants. La différence est que, dans la légende qui nous occupe, le héros doit lutter non pas contre ses concurrents, mais contre l'héroïne elle-même, mais ce détail même se retrouve dans l'histoire d'Atalante et d'autres encore, sans parler d'équivalents fréquents et bien connus dans les contes populaires (V. Ploix, op. cit.). Toutes ces fables ne sont que le développement de cette idée commune à tous les mythes analogues, où le héros doit conquérir une femme, un trésor, etc. : à savoir que celui-là seul est capable de cette conquête, qui est le prédestiné, c'est-à-dire le héros personnification du feu sacré. Pour se manifester, il faut qu'il exécute certains actes qui relèvent de son rôle mythique : par exemple tuer le monstre obstacle, triompher dans des exercices de force, ou chanter en présence de la femme libation. Ce dernier trait repose sur

une conception très importante que nous avons déjà eu l'occasion d'indiquer, et qui consiste à assimiler le crépitement du feu à un chant ou à une parole. Ici le héros doit chanter, mais chanter comme seul il peut le faire, c'est-à-dire chanter mieux que les autres. A cette condition, il sera reconnu pour le héros et pourra posséder l'héroïne ; sinon, il devra mourir.

L'OUBLI DE L'HÉROINE

Sigurd, après avoir quitté Brunehild, se rend à la cour du roi Giuki ; or celui-ci est père d'une fille, Gudrun et deux fils, Gunther et Hagen. Par les artifices de la reine Krimhilde, qui lui fait boire un breuvage magique, Sigurd oublie sa fiancée, puis il s'éprend de Gudrun et recherche sa main. Mais il se trouve que Gunther s'éprend lui-même de Brunehild, et Sigurd lui offre de lui venir en aide. Ils se rendent ensemble au château entouré de flammes ; mais le cheval de Gunther refuse de franchir la barrière de feu. Grani lui-même, monté par Gunther, hésite. Alors ils décident de changer de forme, et

Sigurd, sous l'apparence de Gunther, pénètre dans le château et conquiert Brunehilde, qu'il livre à Gunther, après lui avoir repris l'anneau qu'il lui avait donné.

L'idée de l'oubli de l'héroïne par le héros aussitôt que celui-ci l'a quittée, est essentiellement mythique ; les contes populaires la reproduisent fréquemment, et nous en trouverions facilement des traces dans les littératures classiques. Nous ne citerons que l'histoire de Sakuntala, bien connue par le drame du poète hindou Kâlidâsa, parce qu'elle présente une analogie précieuse qui nous éclairera sur la signification d'un détail particulier de notre légende. Sakuntala, devenue l'épouse du roi Jayadratha, a reçu des lui un anneau ; mais par suite d'un mauvais charme, elle a perdu l'anneau dans une fontaine, en voyageant pour rejoindre son époux, et lorsqu'elle se présente devant le roi, celui-ci ne reconnaît ni elle ni leur enfant.

Ces différents détails sont faciles à expliquer : aussitôt que le héros-feu a quitté l'héroïne-libation, leur union cessant, l'héroïne retombe dans l'état d'amoindrissement, d'obscurité, d'inertie qui était le sien avant cette union ; c'est

ce qui se traduit par la formule de l'oubli ; cet oubli est trop complet, trop absolu, pour être d'ordre rationnel. Ce n'est pas, en effet, un simple délaissement, c'est un abandon d'autant plus complet qu'il est, de la part du héros, inconscient et involontaire : l'héroïne n'existe plus pour lui, il ne la connaît plus. Elle peut cependant se faire reconnaître de lui grâce à l'anneau qu'il lui a donné et qu'elle a gardé au doigt. Cet anneau représente l'étincelle, le germe de feu qui reste, — symbole des flammes qui renaîtront, — au sein de la libation obscure, et empêche, par conséquent, la séparation complète et définitive. Il tient, dans une certaine mesure, la place du héros absent, empêche en quelque sorte qu'il ne soit tout à fait disparu. C'est d'ailleurs pour cette raison, que l'anneau se perd, le plus souvent, dans l'eau d'une fontaine, comme dans la fable de Sakuntala, ou dans une rivière, comme dans nombre de contes populaires, l'eau étant le symbole le plus fréquent de la libation inerte et obscure.

Dans notre légende, Brunehilde, au contraire, garde son anneau jusqu'au moment où le héros

renonce définitivement à elle pour la livrer à un autre ; il a soin alors de le lui reprendre.

L'AMOUR PÉCHÉ

Le personnage de Vénus dans la légende de Tannhæuser, ainsi que celui de Kundry, dans celle de Parsifal nous offrent deux exemples particulièrement intéressants de déchéance du héros par la faute de l'héroïne. Cette déchéance est d'un caractère particulier et se rattache à la conception chrétienne du péché car dans ces deux récits, d'un caractère mythique incontestable, des idées religieuses peu anciennes se sont mêlées aux données primitives ; dans cette combinaison, les unes et les autres se sont mutuellem ent modifiées ; et l'héroïne-amante primitive, dont la possession confère au héros les diverses qualités qui constituent sa personnalité mythique, est devenue la courtisane qui séduit et qui fait déchoir. Cette idée de l'amour-péché est assez intéressante pour que nous nous y arrêtions à propos des personnages de Vénus et de Kundry.

Bien connue est l'histoire du Minnesinger

Tannhæuser qui, voulant connaître l'amour, descendit dans la montagne de dame Vénus, et, durant de longues années, fut aimé de la déesse. Il s'enivra longtemps de coupables délices, mais la satiété vint un jour et avec elle les remords ; il s'arracha des bras divins de son amante, et, pour obtenir son pardon, prit en pénitent le chemin de Rome. Mais le pape ayant repoussé sa prière, il revînt au Vénusberg.

Tels sont les traits principaux de la légende de Tannhæuser, telle qu'elle est racontée dans un lied bien connu du XIIIe siècle, et telle, ou peu s'en faut, que Wagner l'a adoptée pour en faire la première partie de son opéra. Nous ne nous arrêterons pas ici sur le personnage de Tannhæuser, personnification du héros chanteur dont nous avons déjà expliqué l'origine, et qui fut d'ailleurs un personnage très réel avant d'être un héros de légende. De même, nous étudierons, dans un prochain chapitre, les mystères du Vénusberg, montagne merveilleuse où Tannhæuser *descendit* pour trouver la déesse de l'amour. Nous ne nous occuperons ici que de ce dernier personnage, et de la conception particulière qui montre le héros subissant une

déchéance par le fait de l'amour considéré comme péché. Nous joindrons au personnage de Vénus celui de Kundry, dans Parsifal, qui, bien que créé de toutes pièces par Wagner, n'est qu'une nouvelle incarnation de cette idée de l'amour péché, mêlée à quelques autres idées chrétiennes, comme celle de la Rédemption.

On sait que Kundry est pour Wagner « l'éternel Féminin », — la femme, instrument involontaire de perdition et de péché. Enflammée autrefois pour le Christ d'un amour impie, (comme la Marie-Madeleine du *Jésus-Christ* que Wagner avait ébauché) et poursuivant de sa haine celui qui n'avait pu accepter cet amour, elle rit en voyant passer le divin crucifié ; mais, sous le regard doux et triste de Jésus, elle a baissé la tête et s'est enfuie. Et depuis, elle semble condamnée à chercher sans cesse l'oubli et le pardon de son crime dans l'amour, qui ne lui donne qu'amertume et déception. En chaque homme auquel elle se livre, elle croit trouver le Sauveur qui lui donnera enfin la paix et le repos. C'est par là qu'elle est tombée au pouvoir de Klingsor, et qu'il a fait d'elle le plus dangereux instrument de sa puissance. C'est elle qui a

causé la chute d'Amfortas et qui prépare celle de Parsifal ; mais quand elle peut échapper à l'empire du magicien, elle se glisse, sous un déguisement misérable, parmi les chevaliers du Graal, et elle essaie d'expier en servant humblement Amfortas et ses compagnons. Puis Klingsor reprend possession d'elle, et elle retourne au Jardin de Perdition pour y redevenir la Séductrice, l'instrument de chute et de damnation. Seul pourra la sauver celui qui vivra pur comme jadis le Christ, et refusera son amour ; ce rédempteur sera Parsifal.

Il y a dans cette succession d'états opposés une idée mythique. L'héroïne revêtue tantôt de vêtements brillants, tantôt de haillons misérables, vivant tantôt dans la spendeur des fêtes, tantôt parmi les besognes serviles, nous rappelle la Cendrillon du conte ; mais il faut en rapprocher aussi la Proserpine de la mythologie grecque qui passe six mois sous terre (dans la région obscure, infernale) et six mois sur terre ; les Dioscures qui de même sont alternativement sur terre et aux enfers, et bien d'autres légendes analogues. On peut voir là une représentation symbolique de la succession entre l'état obscur

et l'état brillant du sacrifice, pendant ou après sa célébration.

Nous retrouvons donc à la base de l'arrangement de Wagner la même idée que dans la légende primitive de Tannhæuser, c'est-à-dire la damnation ou la déchéance par l'amour-péché. Cette idée tient étroitement à l'ascétisme chrétien ; pourtant elle ne semble pas faire partie intégrante et nécessaire de la doctrine de Jésus qui pardonna à Marie-Madeleine et protégea la femme adultère contre les fureurs de la populace. Il a dit lui-même « qu'il doit être beaucoup pardonné à qui a beaucoup aimé ». D'où vient donc cette idée toute contraire d'après laquelle l'amour est une cause de damnation ? On peut sans doute y voir un effet des idées ascétiques, qui, venues de l'Inde, s'infiltrèrent lentement dans le dogme et dans la morale du christianisme. L'ascétisme brahmanique, en effet, condamne toutes les passions en tant que manifestation de la personnalité qu'il veut abolir. Il faut éviter tout commerce voulu avec les sens, et c'est à ce titre que l'amour est proscrit. C'est encore dans l'Inde que nous trouvons les premiers mythes qui

portent la marque de ces théories : lorsque un ascète, par ses mortifications, a acquis des mérites assez considérables pour qu'il puisse porter ombrage aux dieux eux-mêmes, ceux-ci lui envoient une ou plusieurs Apsaras. Les Apsaras, nymphes célestes, servantes d'Indra, ont par ailleurs un rôle plus glorieux, et nous avons pu les assimiler aux Walkyries. Le plus souvent cependant, dans la littérature sanscrite, elles jouent le rôle de séductrices. Si l'ascète succombe à la tentation, s'il se livre à l'amour, il perd les mérites qu'il avait amassés, et doit renoncer à s'élever jusqu'à la puissance des dieux.

Il est impossible de méconnaître la ressemblance de ce détail légendaire, si fréquent dans la littérature mythique hindoue, avec tel récit que l'on pourrait croire d'origine essentiellement chrétienne, par exemple la légende bien connue de la tentation de saint Antoine ; la reine Cléopatre, envoyée par Satan pour « tenter » le saint ermite et lui faire perdre, s'il succombe, le fruit d'une longue vie de mortifications et de prières, correspond exactement aux Apsaras hindoues. Toutes les tentations

diversement effroyables qui remplissent les Vies de Saints plus ou moins authentiques, doivent encore se ramener à cette conception, et de même, dans un ordre d'idées un peu différentes, les mystères du Walpurgis et les tentations de Faust par les belles courtisanes de l'antiquité, Hélène et, toujours, Cléopatre.

La déchéance par l'amour est par contre presque inconnue dans la mythologie grecque. A peine pourrait-on en citer comme exemple l'esclavage d'Hercule auprès d'Omphale ; mais le caractère mythologique de cette fable nous semble douteux, et l'humiliation qu'elle implique n'est point équivalente à la damnation chrétienne ni à la déchéance brâhmanique. Il faut sans doute expliquer l'absence de cette conception par le peu de développements que prirent en Grèce les doctrines ascétiques.

DÉCHÉANCE PAR LA FAUTE DE L'HÉROINE SA CURIOSITÉ FATALE

Il arrive parfois que la faute qui détermine le départ du héros est imputable, non plus à celui-ci, mais à l'héroïne. Nous en avons un exemple dans la légende de Lohengrin. On

sait que Lohengrin a imposé à Elsa de ne jamais chercher à savoir quel il est et d'où il est venu. A cette condition seulement, il lui sera possible de rester auprès d'elle et d'assurer son bonheur. Mais Elsa ne peut respecter toujours la volonté du héros ; un jour vient où il ne lui suffit plus d'aimer, où elle veut savoir, et la fatale question s'échappe de ses lèvres. Alors le chevalier mystérieux, obéissant à on ne sait quelle loi, doit partir, non sans avoir révélé son origine divine et la splendeur de son royaume lointain.

Le motif de la curiosité fatale qui fait perdre à l'héroïne l'amour du héros, est sans doute très ancien : du moins en trouvons-nous quelques variantes dans les littératures classiques. Il n'est point cependant d'une clarté absolue et l'interprétation en est difficile. Peut-être n'y faut-il pas voir une conception mythique et devons-nous croire que l'observation de la vie réelle a suffi pour inspirer des récits analogues, même en des temps et chez des peuples différents. La plus connue de ces légendes est la gracieuse histoire de Psyché ; on peut en rapprocher encore celle de Sémélé, mère de Bac-

chus. Chacune de ces deux fables contient, outre l'idée commune de la curiosité punie, des détails différents dont le rapport avec cette idée est assez difficile à discerner. On peut supposer que l'ignorance où Psyché doit rester de la forme et de son divin amant correspond à la nuit mythique, où le feu et la libation sont plongés durant la non-activité du sacrifice. D'autre part, Sémélé, consumée par l'approche de Jupiter, symbolise évidemment la libation enflammée par l'approche du feu. Mais il est difficile de tirer de ces interprétations de détail, une explication complète et certaine de la légende qui nous intéresse.

CHAPITRE VI

Le trésor.

Nous avons déjà indiqué quelle est la raison d'être de la conception du trésor. Elle procède : 1° de la représentation de la libation comme un objet précieux, qui procure au héros-feu un avantage, un accroissement du même genre que celui que l'or procure à l'homme ; 2° et surtout de la comparaison entre l'éclat du feu et celui de l'or. Cette dernière assimilation est très fréquente dans les littératures mythiques. Elle se retrouve particulièrement dans la légende des dieux lumineux. C'est ainsi que nous trouvons les épithètes d'Aphrodite χρυσέα, χρυσέια, πολύχρυσος, etc. ; l'épithète de χρυσάορος, appliquée à Zeus ou à Apollon, etc.; on peut encore en rapprocher le passage de l'hymne à Apollon de Callimaque, où il est dit que, au moment où Apollon vint au monde, tout dans l'île de Délos parut transformé en or ; la métamorphose de Zeus en pluie d'or dans la légende de Danaé,

ainsi que de nombreux traits équivalents dans les contes populaires (1).

Enfin, comme exemple de la conquête d'un trésor proprement dit, possédant de nombreuses analogies avec celui des Nibelungen, nous avons déjà cité plus haut l'histoire des Argonautes et de la Toison d'or.

LE TRÉSOR DES NIBELUNGEN

La *Völsunga* raconte que trois dieux : Odin, Hœni et Loki, voyageant par le monde, passèrent un jour sur le bord d'une rivière et aperçurent une loutre. Loki l'ayant tuée d'un coup de pierre, ils en portèrent la dépouille chez Hreidmar, qui demeurait non loin de là. Or, il se trouva que cette loutre n'était autre que Otr, le propre fils de Hreidmar et le frère de Fafnir et de Regin. Ceux-ci menacèrent les dieux de mort s'ils ne leur payaient le prix du sang et ils exigèrent comme rançon tout l'or qu'il faudrait pour couvrir, intérieurement et extérieurement, la fourrure de Otr. Heureusement pour

(1) Cf. Ploix, *op. cit.*, p. 30 et chap. IV.

les trois dieux, habitait tout près de là, dans une cascade, sous la forme d'un brochet, le nain Andvari, possesseur de richesses immenses. Loki le prit dans un filet que lui prêta Ran, la déesse de la mer, qui était sa parente. Le nain dut acheter sa liberté en livrant tout son or ; il dut même abandonner un anneau qu'il tentait en vain de dissimuler et que les dieux lui prirent encore. Cet anneau avait le pouvoir de reconstituer à lui seul tout le trésor, à la volonté de celui qui le possédait. Les dieux eussent bien voulu le garder, mais quand tout l'or fut étalé sur la fourrure de Otr, à l'intérieur et à l'extérieur, Hreidmar, en regardant attentivement, s'aperçut qu'un poil était encore visi-Les dieux durent y mettre l'anneau, mais Loki leur révéla qu'Andvari dépouillé avait lancé une malédiction terrible sur l'anneau, et que quiconque le posséderait périrait de mort violente.

En effet, lorsque les Niflungar, Hreidmar et ses fils, furent en possession du trésor, une querelle éclata entre eux. Hreidmar voulut tout garder pour lui et refusa à ses fils la part qu'ils réclamaient. Ceux-ci complotèrent de le tuer

pendant son sommeil, et lorsqu'il fut endormi, Fafnir le perça de son épée. Il s'empara donc du trésor et menaça Regin de le tuer lui aussi s'il en réclamait quelque chose. Alors Regin s'enfuit et Fafnir se rendit dans le Gnitaheide et là, ayant pris la forme d'un dragon, il se coucha sur son or.

Or, Regin s'étant rendu à la cour de Alf, y devint le précepteur de Sigurd. Comme il rêvait toujours de s'approprier le trésor de Fafnir, il reforgea pour Sigurd l'épée de Sigmund et lui persuada d'aller tuer le dragon. Il l'accompagna sur le Gnitaheide, et là, auprès du chemin que suivait le monstre pour aller boire, ils creusèrent une fosse. Sigurd s'y cacha et quand Fafnir passa, il lui plongea son épée dans le cœur, et devint ainsi le maître du trésor. Or, Regin projetait de le tuer pour s'en emparer à son tour; mais Sigurd, ayant goûté au cœur de Fafnir, comprit soudain le chant des oiseaux, et entendit deux pies qui parlaient de la trahison de Regin. Il tua donc Regin et chargea le trésor sur son cheval Grani.

Dans la tradition allemande et surtout dans le Nibelungenlied, la légende du trésor s'est sensi-

blement modifiée. Elle se rapproche davantage des éléments ordinaires des contes de fées: trésor caché dans une montagne, gardé par des nains, etc.

Il y est dit que Sigurd, un jour qu'il chevauchait seul, trouva près d'une montagne le peuple des Nibelungen assemblé devant le trésor du roi Niblunc. Il s'agissait de partager le trésor équitablement entre les deux fils du vieux roi. On chargea Sigfried d'effectuer le partage et, comme prix de son entremise, on lui donna l'épée Balmunc. Mais le partage n'était point facile et Sigfried, qui s'impatientait, trouva plus expéditif de mettre à mort les deux rois, ainsi que tous ceux qui leur portèrent secours, et de s'adjuger le trésor. Il terrasse encore quelques géants et quelques nains, entre autres Albérich, auquel il ravit la Tarnkappe et leur confie le trésor à garder.

Il n'y a pas dans tout cela grand chose de mythique ; c'est de la fantaisie pure, et nous n'aurons à relever dans ce récit aucun élément nouveau ; la fantaisie du narrateur a présidé seule à la combinaison des détails légendaires antérieurs. Il en est à peu près de même du récit du Seyfridslied.

Nous y trouvons la même idée du trésor caché dans une montagne et gardé par des géants et des nains. Aidé par l'un des nains, Engel, il triomphe du géant Kuperan et s'empare du trésor caché. Guidé toujours par le nain Engel, il tue en outre un dragon qui gardait captive la princesse Krimhild, puis il emmène celle-ci à Worms pour l'épouser. On trouve dans ce récit un mélange assez curieux d'éléments appartenant aux légendes que nous avons rapportées plus haut; leur rapprochement nous est une preuve de la parenté déjà démontrée plus haut, des dragons, géants, nains, etc., comme ennemis des héros et gardiens du trésor; 2° de l'analogie entre la conception du trésor et celle de la femme, considérés tous deux comme objet à conquérir et récompense de l'exploit.

Telles sont les versions assez diverses de cette légende du trésor des Nibelungen qui a tant excité la curiosité des érudits, et qui donna lieu à des interprétations si nombreuses et si différentes. Ce qui, aux yeux de beaucoup de mythographes, l'a rendu particulièrement intéressante, c'est qu'elle semble avoir une portée morale. La malédiction attachée au trésor et qui cause la

mort par meurtre et par trahison de quiconque le possède, donne à ce mythe une sorte de moralité tragique dont Wagner a su tirer un merveilleux parti, mais qui, bien avant Wagner, l'avait fait considérer assez généralement comme un mythe sur la puissance de l'or. D'après Lachmann, un poète philosophe ayant voulu chanter l'attrait mystérieux de l'or sur les hommes et son rôle malfaisant, aurait imaginé le mythe du trésor. Si au premier abord, les apparences semblent montrer en effet dans cette légende étrange une sorte d'apologue épique et grandiose sur les dangers de la convoitise funeste que l'or éveille dans le cœur des hommes, les raisons les plus sérieuses militent contre cette interprétation. Ce n'est pas ainsi, nous le savons, que naissent des mythes. On a depuis longtemps renoncé aux explications symboliques par lesquelles on voulut jadis rendre compte de la mythologie ; on a reconnu — et ce n'était pas difficile — que le mythe était essentiellement « amoral » et que par suite, il ne fallait pas lui le considérer comme un apologue destiné à moraliser l'humanité ; et de fait, si le mythe qui nous occupe peut bien donner une leçon de détache-

ment, ou de défiance vis-à-vis de l'or, combien d'autres n'enseigneraient que l'avidité, la fausseté, la débauche, etc. ? Le mythe du trésor serait donc un cas isolé, ne se rattachant à aucun système, n'ayant rien de commun avec l'ensemble de la mythologie indo-européenne ; ce serait une création individuelle et consciente imaginée de toutes pièces pour les besoins d'une théorie morale d'ailleurs assez médiocre ; un apologue, répétons-le, et non point un mythe. Nous croyons pouvoir affirmer qu'il n'en est rien ; les divers traits de cette légende se retrouvent dans des légendes analogues, et qui n'ont aucune prétention morale : le trésor des Nibelungen est, comme nous l'avons vu, l'équivalent de la toison d'or que va conquérir l'expédition des Argonautes, et aussi des trésors immenses accumulés par les Panis védiques dans les entrailles de la terre. Il tient son nom d'êtres mythiques malfaisants, ennemis du héros, qui ne sont que la personnification de l'obstacle, et des régions mythiques obscures, nébuleuses, humides, infernales où ne brille point le feu : on peut rappeler, comme conception analogue l'idée de richesse attribuée dans la mythologie grecque, par exemple,

aux Dieux infernaux et que prouve le nom même de Pluton (1).

Ce trésor est composé d'or et de pierres précieuses. Il est très abondant. « Vous pourriez, dit le Nibelungenlied, ouïr merveilles de ce trésor. Douze chariots, lourds et grands, à peine purent le porter en quatre jours et quatre nuits de la montagne sur les barques, et chaque chariot devait faire trois voyages par jour. Ce n'était qu'or et pierreries. Quand on en eût acheté le monde, sa valeur n'eût pas diminué d'un marc... Dans ce trésor se trouvait une petite verge d'or, *la baguette du souhait*. Celui qui l'aurait eue aurait pu être le maître de l'univers entier. » Cette baguette, dont le rôle est évidemment de reconstituer indéfiniment le trésor, nous rappelle l'anneau d'Andvari, dont l'usage était le même ; pourtant ici se place une remarque : lorsque les Dieux, dans le récit de la Völsunga, doivent abandonner l'anneau pour cacher le dernier poil de la fourrure de Otr, il leur serait facile, si l'anneau avait vraiment cette propriété, de créer de l'or assez pour con-

(1) En grec Πλούτων. Le nom latin Dis, ditis (comparer dives) est aussi significatif.

tenter Hreidmar, et pour garder l'anneau. C'est que, sans doute, l'anneau n'est qu'une forme du trésor ; c'est le trésor lui-même, en tant qu'actif, se reproduisant incessamment. L'un ne saurait donc être séparé de l'autre. C'est ce qu'a deviné Wagner qui ne distingue pas l'anneau du trésor, mais fait de l'anneau forgé par Alberich avec l'or du Rhin, le substitut ou le symbole du trésor.

Nous avons déjà comparé le rôle de la verge d'or à celui de la baguette des fées, qui change la chaumière en palais, ou au caducée de Mercure avec ses diverses propriétés magiques.

L'origine du trésor est également intéressante; nous relevons sur ce point deux traditions ; d'après la première, qui est celle adoptée par Wagner, le trésor provient des esprits des eaux (les ondines du Rhin, le nain Alberich caché dans une cascade, sous la forme d'un brochet); la seconde nous le montre amassé dans les entrailles de la terre par les nains qui l'ont acquis en creusant le sol et fouillant le sable des rivières. Or l'eau ou l'intérieur de la terre sont dans la langue mythique, les substituts fréquents de l'idée de la libation obscure. Le trésor

est donc, selon toute vraisemblance, et comme nous l'avons indiqué déjà, l'image du feu que recèlent les libations obscures.

Enfin, presque partout dans les légendes que nous avons étudiées, les possesseurs du trésor sont appelés Nibelungen, que ce soient des peuples ou des princes comme dans le Nibelungenlied ou, comme dans la plupart des cas, des êtres fabuleux; nous avons montré dans un autre chapitre que cette dernière conception était sans aucun doute la plus ancienne et que l'appellation du trésor des Nibelungen ne signifiait rien autre que trésor qui vient des régions obscures, humides, infernales, et des êtres mythiques qui habitent ces régions.

LE SAINT GRAAL — LA SAINTE LANCE

Ces deux mythes nous offrent un exemple très intéressant de l'adaptation d'une fiction essentiellement païenne à des idées chrétiennes. Nous pouvons comparer ces objets au trésor conquis par le héros, en raison du rôle évidemment analogue qu'ils remplissent dans la légende

de Parsifal : ils sont le prix du combat entre Parsifal et Klingsor. Parsifal est bien un héros conquérant ; et le Saint Graal représente d'une façon plus claire que les conceptions analogues du trésor ou de la femme, la véritable nature de l'objet conquis, c'est-à-dire la libation.

Le Saint Graal, comme on sait, est le vase d'émeraude où Joseph d'Arimathie recueillit le sang qui coulait des plaies de Jésus crucifié. C'était, selon certaines versions, le même qui servit à la Cène. Cette sainte relique fut apportée au saint roi Titurel par les anges du ciel, qui lui confièrent en même temps la lance qui transperça le cœur du Christ. Pour conserver ces restes précieux hors de l'atteinte des hommes souillés par le péché, Titurel construisit au sommet d'une montagne, un sanctuaire merveilleux qu'il appela le Mont du Salut. Et là, investi de la double dignité de prêtre et de roi, entouré d'une garde de chevaliers, purs parmi les purs, forts pami les forts, il célèbre le culte du Graal. La relique merveilleuse entretient en ceux qui la contemplent une vie miraculeuse ; elle est pour eux l'aliment divin qui répare leurs forces et leur donne une immortelle jeunesse.

Il est facile de reconnaître dans ce dernier trait une idée mythique indo-européenne fort importante, et qui n'est pas aussi étrangère que l'on pourrait le croire à l'esprit et même aux rites de la religion chrétienne, celle de l'ambroisie. L'ambroisie est dans la mythologie grecque, l'aliment des dieux, auxquels ils doivent, dit Homère, de n'avoir point un sang épais comme celui des mortels, et de n'être pas sujets à la mort, mais au contraire de vivre éternellement et de posséder toujours la jeunesse et la force. Nous avons vu qu'il en est de même pour les dieux germaniques. Or le rôle principal du Graal est absolument semblable. Il procure l'immortalité à ceux qui l'adorent. Il suffit qu'ils le contemplent, pour qu'il soutienne leur force et entretienne leur jeunesse. Il est l'aliment nécessaire de leur vie physique autant que de leur extase mystique.

D'autres traits sont empruntés, dirait-on, au souvenir de l'arche sainte des Hébreux : c'est ainsi que le Graal ne peut être découvert que par un seul homme qui en est le grand prêtre; de plus, comme l'arche aussi il rend parfois des oracles. Nous avons déjà ren-

contré ce don de prophétie et l'explication que nous en avons fournie est applicable à cette nouvelle forme de la fiction.

La lance sainte, en outre du rôle qu'elle remplit d'arme magique, aux mains d'Amfortas et de Parsifal possède encore la même vertu magique que la lance d'Achille dans la mythologie grecque ; elle guérit les blessures qu'elle a faites. C'est ainsi que la flamme vivifie la libation qu'elle consume.

CHAPITRE VII

La topographie mythique. — La nature et les éléments.

De même que le mythe s'est souvent fixé dans le temps en s'attachant à un fait ou à une série de faits historiques plus ou moins dénaturés, de même il s'est fixé quelquefois dans l'espace en se localisant dans telle ou telle région. Un grand nombre d'adaptations et d'identifications de ce genre se sont produites peu à peu, et quelques-unes ont pris pied définitivement dans la légende et paraissent aujourd'hui en faire partie intégrante. Dans ces conditions, il semble parfois tentant d'expliquer le mythe lui-même par des considérations géographiques, ethnologiques, en un mot d'ordre positif et réel comme on a tenté récemment de le faire pour l'Odyssée ; ceci correspond aux explications historiques que nous avons délibérément écartées à propos des Nibelungen. Il est

parfaitement admissible que des influences de ce genre n'aient pas été tout à fait étrangères au développement de la tradition; il est même très vraisemblable qu'elles se soient produites un peu partout, mais trop tard pour modifier profondément le mythe ; en tous cas, elles n'ont pas présidé à sa formation. Ces influences ont pu se faire sentir surtout à l'époque de la mythologie littéraire et individuelle. Les poètes ou les mythographes, croyant donner ainsi plus de créance à leurs récits et en augmenter l'intérêt, furent souvent tentés de rapporter à des lieux connus de leur public les exploits mythiques qu'ils développaient dans leurs œuvres. Ainsi s'établit peu à peu toute une géographie légendaire, faite d'identifications isolées, ne reposant le plus souvent que sur la fantaisie du narrateur, introduisant, par exemple, dans les récits mythiques, les dénominations déjà appliquées à tel détail géographique, ou bien au contraire, faisant servir des épithètes d'origine mythique à désigner des montagnes, des fleuves ou des bras de mer réels. Ceux qui prétendraient réduire en système cette géographie essentiellement incohérente s'exposeraient

aux pires erreurs et leur tentative serait condamnée à la même stérilité que celles qui veulent construire sur des considérations historiques une explication evhémériste de la mythologie.

En réalité la géographie mythique concerne deux éléments : l'eau et la terre. L'eau, c'est la rivière ou la mer, selon que la tradition s'est développée chez un peuple marin ou terrien ; la terre, c'est surtout la montagne, la caverne et la forêt. Toutes les indications plus précises et plus détaillées proviennent des assimilations arbitraires dont nous avons parlé. Il est donc essentiel, quand on étudie l'origine et la formation d'un mythe, de savoir se dégager de la géographie terrestre et de se souvenir qu'il s'agit non pas de faits géographiques réels, mais de fictions mythiques.

De même que le héros, l'héroïne, le ravisseur, etc., ne sont que des personnifications des éléments du sacrifice, — la terre, la mer, la montagne, etc., ne sont que des représentations symboliques, des transformations de ces mêmes éléments. La terre dans les hymnes védiques, c'est la base sur laquelle reposent les sacrifices ; c'est la large (Prithivi) ; mais la libation, considérée

comme la base sur laquelle s'élèvent les flammes, en est le prototype et reçoit les mêmes appellations. Elle renferme les éléments inactifs, mort (mritas) et c'est ainsi qu'elle devient le séjour des morts, l'enfer; elle renferme ainsi le germe du feu et de ses prestiges; c'est pour cela qu'elle est représentée comme contenant des trésors immenses, et que le dieu *chtonien* par excellence s'appelle en grec le dieu des richesses, Πλούτων. Mais surtout elle est obscure; ce seront donc les parties les plus obscures de la terre réelle qui deviendront la terre mythique, c'est-à-dire les entrailles mêmes du globe ou celles d'une montagne — la montagne mythique, c'est, comme nous le verrons, l'intérieur et non le sommet du mont; c'est l'équivalent de la caverne — et, sur la surface du globe, la forêt. Enfin la libation est l'élément liquide du sacrifice; comme telle elle est représentée essentiellement par l'eau sous ses différentes apparences: la mer, la rivière ou le fleuve, la mer, le lac ou même la fontaine.

SOUS TERRE — 1° L'ENFER

Nous avons rencontré l'idée de l'enfer à propos des Nibelungen. Le Niflhel germanique représente la même idée que l'Hadès grec, c'est-à-dire celle d'une région essentiellement obscure, habitée par les morts (1). L'étymologie nous a permis de rapprocher ce mot des vieux mots allemands *nebül*, *nepöl*, sanscrit *nabhas*, grec νεφέλη, lat. *nubes*, ayant tous le sens de nuage, nuée, obscurité humide; il faut nous rappeler d'autre part que l'Hadès grec est baigné par les fleuves infernaux. Il y a donc tout lieu de penser que l'idée d'obscurité et celle d'humidité sont les deux bases essentielles et constitutives de cette conception de l'enfer indo-européen. Sa valeur réelle est vraisemblement celle d'une représentation de la libation obscure, non active, non enflammée.

2° LA MONTAGNE

La montagne qui cache le trésor. — Le feu est en germe dans la libation obscure; cette

(1) *Cf.* le pays des Cimmériens au chant XI de l'Odyssée.

idée où nous avons trouvé l'explication de la conception du trésor mythique nous donnera de même le sens vrai de la montagne. Nous avons vu en effet dans le Nibelungenlied que le trésor des Nibelungen était caché dans une montagne; des idées analogues ne sont pas rares dans la mythologie germanique; on peut en rapprocher particulièrement le Granatenberg des contes de Grimm.

La montagne de Vénus. — On sait que, dans la légende de Tannhæuser, Vénus habite le Vénusberg ou montagne de Vénus; cette montagne n'est évidemment pas une montagne réelle; il est facile d'en juger par cette circonstance que Vénus réside non pas sur la montagne, mais *dans* la montagne, et que Tannhæuser n'y monte pas, mais y descend. La déesse et son amant y sont donc cachés comme le trésor dans la légende rapportée au paragraphe précédent.

Pour expliquer rationnellement cette conception étrange, il faut admettre qu'il s'agit de cavernes, de souterrains existant au flanc de la montagne; on pourrait alors en rapprocher la célèbre grotte de Calypso dans l'*Odyssée* : mais

cette comparaison n'est pas suffisante, ou du moins elle a besoin elle-même d'être expliquée ; la caverne, en effet, cache d'habitude d'après l'imagination populaire, des esprits malfaisants, des gnomes, des nains hideux et méchants ; on y voit parfois l'entrée de l'enfer, et toutes ces fables peuvent, s'expliquer aussi par la terreur instinctive qu'inspirent les ténèbres. L'idée du trésor contenu dans les flancs d'une montagne peut encore à la rigueur se justifier par la découverte possible de richesses naturelles ou de trésors enfouis par les hommes dans des conditions analogues. Mais comment admettre que la superstition populaire ait été guidée par des considérations semblables quand elle a fait des cavernes souterraines, un séjour de délices, le palais même de l'amour ? Il faut bien admettre que cette montagne n'est pas plus une montagne que la pantoufle de verre de Cendrillon n'est une chaussure (se rappeler d'ailleurs le détail fréquent dans les contes populaires, de la montagne de verre qui renferme l'héroïne ou le héros ou le château enchanté). Son principal caractère, et celui qui nous révèlera sa signification véritable, n'est pas tant d'être élevé que

de constituer un lieu obscur et difficilement accessible.

La montagne qui cache le trésor, ainsi que le Vénusberg, dérivent des obstacles mythiques. Ils sont inviolables et inaccessibles à quiconque n'est pas le héros prédestiné qui doit délivrer la princesse, s'emparer du trésor, etc. Si nous nous reportons à la phraséologie liturgique qui nous a donné la clef des énigmes analogues, la montagne est une conception analogue à celle de l'enfer ; c'est une forme métaphorique de la libation obscure qui contient pourtant en germe le feu sacré (le trésor, ou la princesse endormie ou captive, c'est-à-dire apte à être réveillée, rendue brillante, vivante, par l'arrivée du héros). Le retour à la lumière du trésor, du héros ou de l'héroïne constitue une d'alternance de séjour analogue à celle de *Proserpine* ou les *Dioscures* dans la mythologie grecque; ce qui contribue à nous prouver l'identité de notre montagne avec l'enfer. Le feu est représenté successivement à l'état obscur (en germe dans la libation obscure) et à l'état brillant : c'est ainsi que Tannhæuser est tantôt invisible, caché dans la montagne et tantôt visible quand il en est sorti. Au point de

vue chrétien, il est tantôt en état de péché, tantôt en état de grâce ou tout au moins de repentir.

SUR TERRE ; LA FORÊT

La forêt a, elle aussi, pour principal caractère d'être obscure et inaccessible. Les contes populaires nous disent que le jour n'y pénètre jamais et que quiconque y entre s'y égare. D'ailleurs elle est fréquentée uniquement par des êtres mythiques : nains, géants, démons, animaux monstrueux, etc. Nous avons vu qu'il en est ainsi dans la légende de Râma, qui, déchu de sa puissance et de sa splendeur, se retire dans la forêt pour y vivre en ascète. De même Sigfried, d'après la légende allemande (Thidrekssaga et Seyfridslied) est élevé auprès d'une forêt, et le forgeron avec lequel il vit, l'envoie dans la forêt pour s'en débarrasser. C'est dans cette forêt que Sigfried accomplir ses premiers exploits, qu'il tue le dragon Regin et nombre d'autres animaux monstrueux ; c'est encore dans la forêt qu'il trouve la vierge Brunehilde endormie au milieu d'un cercle de flammes. Enfin, c'est dans la

forêt qu'il meurt. La forêt est ainsi le théâtre de tous ses exploits; c'est en elle qu'il se manifeste et qu'il triomphe des obstacles. La forêt symbolise donc encore l'existence amoindrie, obscurcie du héros-feu, dans sa jeunesse, dans les périls qui le menaçent et au moment de sa mort. C'est pour cela que, dans les poèmes de l'Inde, le héros, déchu de la puissance royale, occupe toujours comme résidence un ermitage dans la forêt (Râmâyana et Mâhabhârata). La forêt est elle aussi, une représentation de la libation obscure qui recouvre le feu avant qu'il ne se soit complètement manifesté.

L'eau

Nous avons rencontré plusieurs fois au cours des légendes que nous avons étudiées, la mer, la rivière, la source. Nous pouvons rappeler tout d'abord un détail relatif à l'origine du trésor fabuleux : il était primitivement au pouvoir des êtres mythiques qui habitent les eaux, que ce soient les ondines du Rhin, ou le démon Andvari caché dans une cascade sous la forme d'un brochet; mais d'autres traits,

analogues, ont rapport au héros lui-même. C'est ainsi que dès son enfance, d'après une tradition que nous avons rapportée, Sigfried est placé dans un vase de verre et confié aux eaux du Rhin ; nous avons déjà eu l'occasion de comparer l'Apâm-nâpât védique, ou le fils des eaux : cette forme de la légende, d'ailleurs assez fréquente dans la mythologie, est, ce semble, de même ordre. Dans le Nibelungenlied, c'est par eau que Gunther et Siegfried se transportent dans le royaume de Brunehilde ; c'est par eau encore que Sigfried transporte le fameux trésor, confié de nouveau pour un temps à l'élément où il est né. Enfin, Lohengrin arrive dans le pays d'Elsa après avoir traversé la vaste mer, traîné par un cygne. On peut en rapprocher les longues pérégrinations par mer, d'Ulysse dans l'*Odyssée*. Nous avons vu d'ailleurs que Sigfried, dans la légende allemande, meurt au bord d'une source.

D'après ces données d'origine différente, il nous sera possible de déterminer le rôle exact de l'élément liquide dans le mythe. Tout d'abord l'eau est habitée par des êtres fantastiques tels que les naïades ou les ondines de la mytho-

logie allemande, les nymphes et les sirènes de la mythologie grecque, etc. Les légendes germaniques reproduisent très fréquemment la fable du bel Hylas entraîné au fond des eaux par des nymphes amoureuses de sa beauté. Nous avons là une idée toute voisine de celle dont est créée la légende de Tannhæuser. Ces divinités des eaux sont toutes voisines des Apsaras de la mythologie sanscrite, qui jouent, elles aussi, souvent le rôle de séductrices. Il y a là, tout au moins une coïncidence curieuse. Mais les Apsaras sont en outre les servantes d'Indra. Ce sont elles qui lui versent l'ambroisie, et nous y avons vu des personnifications de l'ambroisie elle-même, c'est-à-dire de la libation.

Quant au nain Andvari de la légende allemande, il a pour principal caractère d'être le possesseur du trésor merveilleux. Il n'a pas d'autre personnalité que celle des nains possesseurs de trésors; nous remarqueerons cependant que le démon des eaux, caché sous la forme d'un poisson, est fréquent dans la mythologie populaire allemande. Il accompagne presque toujours le trésor enfoui sous les eaux. Nous avons expliqué déjà cette donnée; elle dérive de

l'idée du feu en germe dans l'élément liquide qui va s'enflammer.

Enfin le héros est souvent représenté comme porté sur les eaux, à la façon de Sigfried, de Lohengrin et d'Ulysse, parce que le feu sacré apparaît au-dessus de la nappe liquide qui l'entretient et qui semble le supporter.

C'est encore par une considération analogue qu'il faut expliquer la mort de Sigfried au bord d'une source ; étant comme Agni « le fils des eaux », il revient mourir auprès de l'élément liquide qui l'a porté lors de sa naissance : la libation qui contenait en germe le feu prêt à briller, semble de même le recevoir dans son sein lorsqu'il s'éteint.

CHAPITRE VIII

Conclusion

Nous ne prétendons pas, au cours des études qui précèdent, avoir complètement éclairci toutes les questions d'interprétation mythique qui peuvent se poser à propos des légendes mises en œuvre par Wagner. Nous avons voulu simplement, à propos de quelques mythes reconnus comme particulièrement obscurs et sur lesquels les créations géniales de l'auteur de la Tétralogie ont attiré l'attention du grand public, contribuer pour notre part à établir quelques principes généraux nécessaires pour donner aux études mythologiques la base scientifique qui semble leur avoir trop longtemps manqué. Ces principes, bien des fois formulés déjà, sont les suivants :

1° De même que les langues indo-européennes dérivent sûrement d'une langue-mère primitive, de même les mythologies des indo-

européens dérivent toutes d'une source commune. Elles doivent donc s'expliquer l'une par l'autre et s'éclairer mutuellement. Et de même encore que la langue sanscrite est d'un secours perpétuel pour expliquer les phénomènes de linguistique que présentent les langues grecque, latine, allemande, etc., de même la mythologie hindoue, qui nous permet de remonter à la naissance même et aux premiers développements de l' « erreur mythique », doit nous être un guide précieux pour élucider les divers motifs légendaires dont sont composées les mythologies des peuples indo-européens.

2° Ces motifs mythiques qui semblent si nombreux et si complexes, sont en réalité très simples et d'un nombre très limité. On peut presque dire qu'il n'y a qu'une seule action mythique et qu'elle ne comporte pas plus de trois personnages.

3° Les mythes, quoique conservés par la tradition populaire ne tirent pas du peuple leur origine. Il est évident que si les mythes étaient dus au simple caprice de son imagination, ils seraient en nombre infini et infiniment diversifiés.

4° Enfin, on peut expliquer la presque totalité des thèmes mythiques indo-européens par des formules liturgiques mal comprises. Le mot de l'énigme mythique, se trouve dans les hymnes qui concernent le sacrifice primitif indo-européen.

Il était en outre intéressant de montrer, comme je crois l'avoir fait au cours de ces études, quelle est la nature et la signification réelle des légendes vulgarisées par Wagner. Un vif intérêt de curiosité s'attache nécessairement pour le grand public à ces figures si captivantes, mais si énigmatiques ; il était plus curieux encore de rappeler quelles théories métaphysiques ou morales le poète avait prétendu découvrir derrière chacun des faits mythiques qu'il a mis en scène. Nous y voyons un exemple certain et indiscutable du procédé par lequel la mythologie primitivement étrangère à toutes idées morales ou même religieuses, a pu se charger peu à peu au cours des siècles, et à mesure des développements de l'esprit humain, d'un symbolisme philosophique ou scientifique. Dès l'instant où l'homme ne comprit plus cette création illogique et irrationnelle

dont pourtant il était l'auteur, il y chercha une sorte de révélation et crut y trouver de quoi répondre à ce besoin naturel de savoir que la science ne pouvait encore satisfaire. La science elle-même à sa naissance, se confondit presque avec le mythe; aux origines de l'histoire comme aux premiers pas des sciences physiques, nous trouvons le mythe comme point de départ ; il a fallu bien des siècles pour que la tradition qu'il avait créée fût détrônée par l'observation et l'expérimentation. La transition qui va du mythe à la science est à peine sensible dans le développement de l'esprit humain. Ce ne fut donc pas une erreur isolée que celle de Wagner qui crut voir des idées métaphysiques là où il n'y avait que des formules, des métaphores et des épithètes. Il était intéressant de le constater, et c'est ce qui ajoutera quelque valeur, j'ose l'espérer, à d'aussi modestes études.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

ALENÇON. — IMP. VEUVE FÉLIX GUY ET Cie